

Sabina Homana

**L' ENJEU ÉTHIQUE
DANS L'ŒUVRE DE ROMAIN GARY**

- Thèse de doctorat -

REMERCIEMENTS

Pour le projet de ce travail, je tiens tout d'abord à remercier mon professeur de littérature française de l'Université de Constance, monsieur Pere Joan i Tous : la riche thématique de ses séminaires ainsi que les discussions très entraînantes menées lors de ses cours expliquent en grande partie mon intérêt pour l'œuvre de Romain Gary et pour la littérature française contemporaine, en général. Je lui dois, entre autres, la vision pluridisciplinaire d'aborder l'art et les œuvres d'art, ce qui ouvre également de nouveaux horizons à l'étude de la littérature.

Je remercie particulièrement madame Barbara Kuhn, professeur de littérature française et italienne, pour ses conseils concernant certains aspects liés au contenu et à une forme optimale de mon travail.

Merci également à Delphine Klein, à Sandie Thomières et à Violaine Gérard pour la lecture de mon manuscrit et pour leurs précieuses recommandations linguistiques et stylistiques. Je n'oublie pas non plus de mentionner encore tant d'autres présences amies que je ne peux malheureusement toutes nommer ici, mais qui m'ont soutenue afin de mener à bon port ce projet, dont ma sœur Mihaela Homana et ma famille, Dr. phil. Mechthild Fuchs, Dr. phil. Ana-Maria Palimariu et l'extraordinaire équipe de l'IMO GmbH Konstanz.

En dernier lieu, j'aimerais remercier le personnel de la bibliothèque universitaire de Constance pour le fonds impressionnant de livres et de publications qu'il m'a mis à disposition, ainsi que pour les heures d'ouverture prolongées et pour les excellentes conditions de travail. Enfin, je remercie également l'Université de Jassy pour m'avoir permis d'approfondir mes études à l'Université de Constance; sans l'étroit partenariat entre ces deux institutions, mon présent travail n'existerait pas aujourd'hui.

TABLE

<u>A. Introduction</u>	7
1. Préliminaires	7
2. Échos critiques	8
3. Pour une interprétation d'éthique postmoderne chez Gary	15
a.) Aporie et responsabilité	17
b.) L'angoisse et l'imagination	20
4. Notre interprétation des valeurs dans l'œuvre de Gary	23
a.) Vision sommaire sur notre enchaînement des valeurs	25
5. Gary et son milieu littéraire contemporain	28
a.) Gary et l'existentialisme	29
b.) Gary et le Nouveau Roman	33
c.) Gary et les écrivains de la Shoah	37
6. Pour Sganarelle	40
<u>B. Le système des valeurs chez Gary</u>	45
I. LE PARDON (<i>La Danse de Gengis Cohn</i>)	46
1. Réflexions générales	46
2. <i>La Danse de Gengis Cohn</i> : la relation bourreau/victime	47
a.) Oublier = pardonner ?	50
b.) L'inversement des rôles	53
c.) <i>Frère Océan</i> et le pardon vu comme échec	55
d.) Pardon pour l'homme, haine contre ses actes	58
e.) La culpabilité divisée	59
f.) L'écrivain-bourreau	63
g.) Pardonner et recréer	66
3. Conclusions	69
II. LA JUSTICE (<i>La Promesse de l'aube, Adieu Gary Cooper</i>)	71
1. Réflexions générales	71
2. <i>La Promesse de l'aube</i> : la vie individuelle – une œuvre de la justice récupérée	73
a.) Justice métaphysique et justice immanente	74
b.) Défi à la justice et justice anticipée	77
b.1.) La justice et les effets paradoxaux de la raillerie	78

c.) L'œuvre justicière = l'œuvre littéraire	79
d.) La force justicière des «faibles»	81
e.) L'enfance et la justice	83
3. Le roman <i>Adieu Gary Cooper</i> : la figure du juste	85
a.) Lenny, le révolté	87
b.) Lenny, le sage	89
c.) Le couple – symbole de la justice retrouvée	92
4. Conclusions	94
III. LE COURAGE ET LA RÉSISTANCE (<i>Les Cerfs-Volants, Gros-Câlin</i>)	96
1. Réflexions générales	96
2. <i>Les Cerfs-Volants</i> : le portrait d'un stoïque - Ambroise Fleury	97
a.) Les cerfs-volants et le courage	101
b.) Résister par l'imagination et par la mémoire – l'héritage de Ludo	104
c.) Résister par la «folie»	107
3. Résister par la gastronomie autochtone: Marcellin Duprat et Le Clos Joli	111
4. Résister contre l'oubli par l'écriture	113
5. Le roman <i>Gros-Câlin</i> et le motif de la résistance	117
a.) La triade «résistante» de Gros-Câlin et des deux portraits	118
b.) Résister par la solitude	122
6. Conclusions	126
IV. LA TOLÉRANCE ET LE RESPECT (<i>Les Racines du ciel, Chien Blanc</i>)	128
1. Réflexions générales	128
2. Le symbole des racines du ciel dans le roman homonyme	129
a.) Les éléphants	131
3. Morel entre la tolérance et l'intolérance	134
4. La tolérance comme acquis culturel et personnel	138
5. L'intolérance méconnue de Waïtari	142
6. «Dressage» raciste et tolérance : le roman <i>Chien Blanc</i>	147
a.) La «mauvaise conscience» et le «défi raciste»	150
7. Conclusions	152
V. L'HONNEUR ET LA POLITESSE (<i>L'Angoisse du roi Salomon, Le Grand Vestiaire</i>)	154
1. Réflexions générales	154
2. <i>L'Angoisse du roi Salomon</i> : l'honneur extérieur reflète l'homme vertueux	156
a.) Le stoïcisme et l'honneur	159

6. Conclusions	263
II. LA MÉMOIRE (<i>La Promesse de l'aube, Le Grand Vestiaire, La vie devant soi, Europa</i>)	265
1. Réflexions générales	264
2. Mémoire maternelle/paternelle	267
a.) Écriture autobiographique et mémoire	273
3. La mémoire familiale reconstruite à l'exemple de Momo de <i>La Vie devant soi</i>	277
a.) Momo entre la «mémoire collective» et la «mémoire individuelle»	280
b.) Le rapport mémoire/tradition	282
4. La mémoire culturelle à l'exemple du Baron	285
5. Conclusions	288
<u>D. Conclusions finales</u>	290
<u>E. Bibliographie</u>	297

Les abréviations des œuvres garyennes citées dans le présent travail

Adieu Gary Cooper	<i>Adieu G. C.</i>
Charge d'âme	<i>Ch. d'â.</i>
Chien Blanc	<i>Ch. B.</i>
Europa	<i>E.</i>
Gros-Câlin	<i>Gros-C.</i>
La Danse de Gengis Cohn	<i>D.G.C.</i>
La Nuit sera calme	<i>L. Nuit</i>
La Promesse de l'aube	<i>L. Pr.</i>
La Vie devant soi	<i>La Vie</i>
L'Angoisse du roi Salomon	<i>L'Angoisse</i>
Le Grand Vestiaire	<i>L. Gr. Vest.</i>
Les Cerfs-volants	<i>Cerfs-vol.</i>
Les Clowns lyriques	<i>Clowns lyr.</i>
Les Enchanteurs	<i>Enchant.</i>
Les Mangeurs d'étoiles	<i>Les Mangeurs</i>
Les Racines du ciel	<i>Les Racines</i>
Pour Sganarelle	<i>P. Sg.</i>

A. INTRODUCTION

Danthès: *Je ne crois pas qu'il y ait une éthique digne de l'homme qui soit autre chose qu'une esthétique assumée dans la vie jusqu'au sacrifice de la vie elle-même.*
(E., 130.)

1. Préliminaires

Déjà dès la parution de ses premiers romans (*Éducation européenne, Le Grand Vestiaire*), R. Gary manifeste un intérêt particulier pour des personnages qui cherchent désespérément une voie existentielle pleine de sens et qui s'enquêtent souvent sur la nature humaine. Ils sont également préoccupés par l'évolution de l'humanité, par l'Histoire qu'elle détermine en grande partie, et par les dangers qui la guettent à tout moment. Les personnages garyens se trouvent généralement dans des situations critiques : la guerre, la marginalisation par la société, la situation d'orphelin, les conflits racistes, etc. Ce sont des problèmes qui ont affecté l'époque du vivant de l'auteur ; pourtant ces problèmes n'ont pas cessé, et Gary en avertit le lecteur dans ses romans. Face à une telle réalité, l'auteur propose à travers ses personnages une éthique et une esthétique à la fois qui pourraient pallier ces conflits souvent mortels dans les rapports humains, et même les prévenir. Gary porte en effet une grande attention aux rapports humains et surtout aux ressorts qui les engendrent : l'auteur se préoccupe dans presque chaque roman de la fraternité qui devrait gouverner les actions et la conduite des individus, mais qui est constamment sapée par des attitudes et des gestes condamnables, comme la haine, la violence, la volonté de suprématie, etc. Gary s'explique ces réactions souvent contradictoires par le milieu social et par le passé de ses personnages ainsi que par le cadre historique dans lequel se déroule la trame narrative : chaque époque laisse son empreinte sur la manière d'agir et de se conduire de l'individu - elle influence la moralité et l'éthique de l'homme. Danthès d'*Europa*, la figure emblématique du Baron ou Giuseppe Zaga des *Enchanteurs*, tous des personnages adeptes du XVIII^e siècle des Lumières, en sont des exemples éloquentes. L'éthique est généralement régie par des lois morales¹ dont l'importance et l'intensité diffèrent d'une tranche historique à l'autre. Nous nous proposons par la suite d'analyser les ressorts moraux qui déterminent l'éthique des personnages garyens et qui marquent l'univers romanesque de l'auteur. Il y a dans l'œuvre de Gary beaucoup d'indices qui relèvent d'un système éthique, compris en tant qu'ensemble de valeurs morales, qui n'a

¹ Julia Didier : *Dictionnaire de la philosophie*, Librairie Larousse, Paris, 1964, l'article «La morale».

pas encore été mis en lumière par la critique. Avant de détailler notre approche axiologique à l'égard de l'œuvre garyenne, nous exposons, dans une première démarche, les observations des auteurs critiques concernant de possibles aspects éthiques dans l'œuvre de Gary.

2. Échos critiques

Tzvetan Todorov a consacré, dans son essai *Mémoire du mal – tentation du bien. Enquête sur le siècle*², un chapitre au romancier R. Gary et à l'impact de son œuvre dans la seconde moitié du XXe siècle, mais aussi dans l'ensemble du siècle passé. L'essayiste fait dans son étude le bilan historique de l'époque comprise entre 1917 et 1991, et concentre sa réflexion autour des deux idéologies totalitaires de cette période, le nazisme et le communisme, mais également autour de l'affrontement entre ces idéologies et la démocratie. Sur ce fond thématique, il retrace le parcours biographique et intellectuel de Vassili Grossman, Margarete Buber-Neumann, David Rousset, Primo Levi, Romain Gary et Germaine Tillon – figures emblématiques de ce siècle, qui ont survécu à ces idéologies totalitaires et qui les ont dénoncées à travers une œuvre littéraire ou des mémoires. En présentant ces portraits, Todorov ne veut pas en faire des héros ; il escompte, par contre, rendre une image plus complète du totalitarisme du XXe siècle car ces personnages remarquables proviennent de différents pays européens. L'essayiste s'enquiert surtout si la mémoire tragique de ce siècle pourra éviter aux générations futures un mal semblable ; par ailleurs, il est d'avis qu'en dépit de la mémoire sombre du nazisme et du communisme, il faut retenir également la présence «lumineuse» des individus contemporains de l'époque, qui ont su juger clairement ces idéologies et leur résister. Dès les prémices de son ouvrage, Todorov énonce des réflexions sur la valeur de la mémoire et de la résistance, en général. Cela est visible aussi dans le chapitre consacré à R. Gary : il souligne certains aspects majeurs et récurrents chez Gary qui, regardés de plus près, relèvent d'une morale sans laquelle les personnages succomberaient. Plus précisément, il s'agit de valeurs éthiques qui viendraient en aide au sujet afin de résister contre le «mal» et de pouvoir jouir de l'existence malgré cette menace. Les valeurs que Todorov identifie dans le texte garyen sont la mémoire, la résistance, l'humilité vue en tant que force des faibles, l'amour et la justice. Il faut comprendre que l'auteur de l'essai, en dépit du bilan sombre qu'il dresse du XXe siècle européen avec les innombrables victimes des deux guerres mondiales, s'intéresse aux ressorts intérieurs de l'homme qui le tiennent en vie et qui le font survivre dans des moments

² Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal – tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2000, p. 233.

critiques. Todorov retrouve donc dans l'œuvre de Gary la volonté obstinée des personnages de combattre le mal, sans déclarer pour autant les représentants du bien, et l'essayiste s'appuie dans ses observations principalement sur les deux romans *Éducation européenne* et *Les Cerfs-Volants*. Dans ce dernier, Todorov met en évidence la valeur de la mémoire, thème autour duquel gravite le message du roman. L'essayiste signale également l'idée garyenne du bien et du mal qui habitent l'être humain, ce qui entraîne un récit de type tragique³. Se préoccuper de la question du bien et du mal dénote un intérêt qui appartient au domaine de l'éthique⁴. Todorov ne prononce ni le mot de «morale» ni celui d'«éthique» en analysant ces deux œuvres, il découvre seulement des «valeurs» qui sont à même de contrecarrer le mal, une des notions majeures qui fait l'objet de son essai. Même si Todorov n'insiste beaucoup sur les aspects éthiques chez Gary, il attire l'attention sur le contenu axiologique de l'œuvre de Gary.

Dominique Rosse⁵ s'explique la prédilection de Gary pour la thématique axiologique par le fait que la plupart de ses romans sont construits sur le modèle de «bildungsroman» ou roman d'apprentissage. Ce type d'œuvre poursuit principalement l'acquis et la formation d'une identité personnelle et sociale chez un enfant ou un adolescent jusqu'à la maturité ou même au-delà, un schéma que suivent nombre d'œuvres garyennes (*Éducation européenne*, *Le Grand Vestiaire*, *La Promesse de l'aube*, *Adieu Gary Cooper*, *La Vie devant soi*, etc.). Notons que Gary commence sa carrière d'écrivain avec un bildungsroman, *Éducation européenne*, et en prend congé avec une œuvre du même genre, *Les Cerfs-Volants*. Cela témoigne d'une réelle préoccupation pour les valeurs existentielles. D. Rosse classe la seconde moitié du XXe siècle dans une époque qu'il nomme «modernité», où les références sont de plus en plus confuses en raison de l'essor technique et publicitaire. Ainsi confronte-t-il ce type de modernité aux techniques littéraires de Gary, qui se présentent d'une manière bien contradictoire et à la fois pleine de sens : Gary, prêchant le retour à l'authenticité et offrant l'exemple par le truchement de ses personnages qui la simulent, arrive à transformer cette authenticité en faux. C'est pourquoi la distinction entre le vrai et le faux dans la trame romanesque de Gary commence à devenir difficile autant pour les personnages des romans en question que pour le lecteur : *Le monde est faux, constatent le narrateur et les personnages garyens ; [...] il n'y a qu'une solution : fausser le faux pour retrouver le vrai ; [...] C'est pourquoi le masque occupe souvent une*

³ Todorov, 241 : *Celui qui refuse le récit héroïque comme le récit de la victime, qui renonce à penser que le mal est exclusivement réservé à une catégorie d'hommes, le bien à une autre, celui-là est condamné au récit tragique. Et l'on entend les échos de la tragédie tout au long de l'œuvre de Gary.*

⁴ Jacqueline Russ, *Dictionnaire de philosophie*, Bordas, Paris, 1991, l'article «Éthique».

⁵ Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Éditions A.-G. Nizet et Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, 57.

place privilégiée, car il simule et dissimule à la fois.⁶ Vu cette ambiguïté, notre tâche sera d'éclaircir ce processus de simulation et de mettre en évidence ses ressorts et son rôle dans les romans garyens. D. Rosse pense que si, chez Gary, la fiction apparaît comme authentique c'est parce qu'elle supplée à une réalité qui laisse à désirer⁷, donc à une réalité déficitaire, qui reflète à son tour la condition humaine elle-même. Gary va débattre son système axiologique à travers la fiction car c'est à travers les mots que l'on peut recréer le monde et lui rendre de nouvelles références : *Pour le réalisme garyen, qui nie le manque constitutif et s'appuie sur la réalité qui le masque, la fiction est ainsi une représentation de la représentation, une copie améliorée par le pouvoir de l'imagination [...]*.⁸ Le discours à teinte moralisatrice de Gary se distingue également par la présence de la parodie. D. Rosse observe que celle-ci est le résultat d'un dialogisme⁹ intense autant entre les personnages qu'entre les niveaux du discours qu'ils empruntent. L'interaction dialogique décentre le texte et mène au plurivocalisme, dont on peut signaler la voix moralisatrice. D. Rosse se penche dans son ouvrage à analyser les différents niveaux de discours chez Gary et à ce qu'ils engendrent : l'ironie, la parodie, la simulation, le kitch, etc. Pour D. Rosse, ce sont des phénomènes propres à la seconde moitié du XXe siècle ; cependant, la façon dont use Gary ainsi que la récurrence de ces phénomènes déterminent l'essayiste à conclure, entre autres, la présence d'une fiction garyenne didactique, donc la préoccupation de l'auteur pour les valeurs existentielles en général, sans détailler les aspects éthiques rencontrés dans son œuvre.

À partir du roman signé Ajar, *Gros-Câlin*, Anne-Charlotte Östman¹⁰ se lance dans une investigation concernant la tendance des personnages garyens à la mystification et au refuge dans un monde imaginaire. Tout comme D. Rosse, elle aboutit à la conclusion que l'imagination devient pour les personnages de Gary une arme de résistance contre la réalité simulée de leur époque, à savoir la seconde moitié du XXe siècle. L'idée de la résistance est suggérée dans *Gros-Câlin* par la présence obstinée de deux portraits d'anciens résistants français (Jean Moulin et Pierre Brossolette) pour lesquels Jean Cousin, le protagoniste, nourrit beaucoup de respect. Ces deux personnages, qui ne figurent dans le roman qu'en tant que portraits et donc symboles, suggèrent également la fraternité entre les hommes. À leur symbole de fraternité s'oppose l'époque dans laquelle vit Cousin – la seconde moitié du XXe

⁶ Ibid., 133.

⁷ Ibid., 37.

⁸ Ibid., 40.

⁹ Terme que l'auteur utilise dans l'acception de M. Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, p.102, Gallimard, Paris, 1978.

¹⁰ Anne-Charlotte Östman, *L'Utopie et l'ironie. Étude sur "Gros-Câlin" et sa place dans l'œuvre de R. Gary*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994.

siècle, une époque dépouillée d'idéaux généreux où les gens se côtoient sans vraiment communiquer et s'entraider : c'est une époque qui a perdu les valeurs de jadis, du temps de la Résistance par exemple. Ainsi, Cousin rêve d'une renaissance voire d'une mutation de l'homme, motif auquel se réfère également les mues de son python, Gros-Câlin. Cependant ce rêve n'est qu'une utopie, selon l'étude d'A.-Ch. Östman : il n'y a pas de métamorphose de la part des personnages ni du point de vue des situations tout au long du roman ; on constate plutôt un désenchantement continu jusqu'à la fin de l'œuvre. C'est pourquoi le monde imaginaire de Cousin s'avère être, en fin de compte, une illusion ou une utopie face aux véritables situations de son époque.

À la structure utopique du roman, A.-Ch. Östman met en évidence un contrepoids, à savoir la structure ironique, qui existe simultanément par rapport à la structure utopique. Le critique cité voit dans l'ironie plutôt un instrument qui se dresse contre l'imagination foisonnante de Cousin et qui lui rappelle chaque fois la réalité implacable dans laquelle il vit. Par ailleurs, l'ironie dans *Gros-Câlin* aurait encore une fonction critique¹¹ et le rôle de maintenir un équilibre entre l'imaginaire et la réalité. Les situations ironiques s'enchaînent de telle sorte qu'A.-Ch. Östman considère le roman comme une satire de l'époque des années soixante. Or la satire comme genre a un rôle moralisateur, et le critique cité voit en cela l'intérêt de Gary pour les valeurs. A.-Ch. Östman observe dans *Gros-Câlin* la présence de la satire ménippée, genre pratiqué également dans la littérature de l'Antiquité grecque, qui favorise, entre autres, l'élément utopique et son antagonisme aux problèmes socio-politiques d'une époque donnée. Elle aboutit à la conclusion qu'à travers cette technique de la satire, le narrateur cherche *l'authenticité dans les rapports humains et une fuite dans le rêve utopique*; l'ironie est dans ce cas l'instrument qui a le rôle de *dévoiler l'inauthenticité des activités humaines*¹². Ainsi, utopie et ironie s'accordent dans la recherche de l'authenticité. En ce qui nous concerne, nous considérons qu'en effet l'ironie constitue avec le rire un moyen très important à travers lequel les personnages garyens mesurent et établissent leur éthique, et c'est pourquoi on leur a réservé un chapitre séparé dans le présent travail.

Said Kadhim Walaa¹³, analysant le thème de la résistance dans la littérature française, consacre une partie de son ouvrage à *l'Éducation européenne* de Gary. Son étude analyse plus précisément deux époques et deux tendances dans la littérature française, à savoir la littérature de l'Occupation, commençant avec l'année 1940, et la littérature de la Libération

¹¹ Ibid., 3.

¹² Ibid., 149 et 150.

¹³ S. K. Walaa, *Le Thème de la Résistance dans la littérature française*, thèse de doctorat, Université de Caen, 1990, le chapitre «R. Gary : L'Éducation européenne (1944)».

(1944) et immédiatement d'après. S. K. Walaa poursuit à travers ces années le thème de la résistance chez des écrivains comme Vercors, R. Gary, Jean-Louis Bory, Sartre, Salacrou ou Malraux. Il lui importe, d'un côté, de mettre en évidence l'image des Allemands, des collaborateurs et des résistants chez ces auteurs cités et, de l'autre, le combat de la résistance lui-même, tel qu'il apparaît dans les œuvres littéraires de l'époque. Ainsi deux perspectives s'esquissent : celle qui s'ancre dans le vécu de la Résistance lui-même (pour les œuvres pendant l'Occupation) et celle qui traite ce thème dans l'après-guerre, donc de l'extérieur de ce vécu. S. K. Walaa considère *L'Éducation européenne* de Gary, à côté du *Silence de la mer* de Vercors et de la pièce de J.-L. Bory *Mon village à l'heure allemande* comme une littérature de témoignage qui offre beaucoup de données objectives sur la réalité de la Résistance – d'où le grand intérêt du public à l'époque pour ce genre d'œuvres et leur succès littéraire.

L'ouvrage de S. K. Walaa traite implicitement de l'aspect de la résistance ainsi que celui de la responsabilité : elle souligne la présence de la responsabilité surtout pour les œuvres de l'après-guerre, qui font un bilan de l'Occupation et des atrocités commises pendant cette période. Ces textes ont ainsi l'effet d'un avertissement et d'une responsabilisation des consciences. S. K. Walaa renvoie ici surtout aux œuvres de Sartre et de Malraux chez lesquels elle décèle deux messages différents : chez Sartre, le militantisme et la nécessité de l'engagement politique ; chez Malraux, par contre, l'affranchissement de la politique et des idéologies sans pour autant empêcher le sujet d'être actif et de continuer sa quête existentielle. Walaa traite la résistance dans son étude au niveau des personnages mais aussi pour ce qui est de l'écrivain-résistant. Elle est d'avis que, dans son œuvre, l'homme de lettres doit rester impartial du point de vue social et politique ; ce n'est que de cette manière que les productions littéraires perdurent et qu'elles résistent aux idéologies.

Quant au thème de la Résistance dans *L'Éducation européenne* de R. Gary, Walaa remarque une double vision de l'auteur : le lien à la Résistance n'est fourni que par le décor du roman, à savoir le groupe de partisans polonais et leur maquis, la forêt polonaise. La résistance contre l'ennemi est presque inexistante car ce groupe de Polonais ne lutte que pour survivre aux conditions dures de l'hiver, de la guerre et de la pénurie d'aliments. R. Gary décrit dans ce roman plutôt la résistance de l'homme, en général, dans sa vie quotidienne, son combat de chaque jour contre la réalité hostile et contre sa condition fragile. Ainsi, dans *L'Éducation européenne*, les partisans dans la Résistance n'accomplissent pas des actions plus héroïques que les hommes ordinaires qui vivent quotidiennement leur vie¹⁴. Gary ne construit pas les personnages en héros, il leur découvre, par contre, beaucoup de failles car dans leur haine

¹⁴ Walaa, 132.

contre l'occupant allemand, ils tuent souvent des Allemands innocents. Ils deviennent en ces moments tout aussi criminels que l'ennemi lui-même, et leur résistance perd souvent sa valeur et son sens. S. K. Walaa reconnaît la résistance comme une valeur qui est chère à Gary, mais elle ne l'établit comme loi morale propre aux personnages garyens - c'est la tâche qui nous reviendra. De plus, le critique note l'importance de l'art et de l'imagination chez les partisans ; ils les aident à retrouver la dignité et la fraternité qui leur fait souvent défaut à cause de la situation de guerre et des conditions précaires de survie. En nous appuyant sur les observations de Walaa, nous mettrons en lumière l'art et l'imagination comme étant une véritable source de résistance dans l'œuvre de Gary.

Jean-François Pépin analyse dans son ouvrage *L'humour de l'exil dans les œuvres de R. Gary et d'Isaac Bashevis Singer* la dimension de l'humour chez les deux auteurs cités. L'humour est ici considéré comme un instrument voire une technique pour décrire et exprimer l'exil non pas géographique mais ontologique de l'homme. J.-F. Pépin a observé que, dans l'œuvre des deux auteurs choisis, les personnages se trouvent dans une permanente quête de valeurs humaines qui, ensemble, puissent rendre un sens à l'existence. L'essayiste met également en évidence le paradoxe de ces valeurs humaines et la conscience des personnages garyens et singeriens que l'existence, dans ses multiples aspects et contextes, crée de nombreuses contradictions dans l'interprétation des valeurs humaines. J.-F. Pépin ne délimite pas ces valeurs, il observe en général la préoccupation des personnages garyens et singeriens pour cette problématique ; son étude se concentre sur la façon dont les personnages en débattent, et il aboutit à la conclusion qu'ils se servent de différents registres de l'humour : l'ironie, la dérision, le comique, le risible, l'absurde, le grotesque, etc. J.-F. Pépin étudie, outre les manifestations de l'humour, les fonctions que celui-ci prend dans les contextes des romans garyens et singeriens : il s'agit, d'un côté, d'une *parade* face à l'intolérable de l'existence, qui peut souvent prendre la valeur d'un *anesthésiant*, à savoir d'une mise à distance vis-à-vis de la souffrance extrême, telle la Shoah ; de l'autre côté, l'humour peut désigner la voie à un *humain possible*¹⁵ car l'individu ne naît pas avec les valeurs, il lui faut les acquérir. Il est à noter également que l'humour, chez ces deux auteurs, n'a de valeur que s'il est partagé¹⁶ avec l'autre ; l'humour égocentrique risque de se transformer en un humour gratuit et déplacé. J.-F. Pépin souligne l'importance de la fraternité chez Gary, qui est un autre moyen de sortir de l'exil ontologique et qui explique la nature de l'humour partagé. C'est par ce genre d'humour et par la fraternité, en général, que

¹⁵ Jean-François Pépin : *L'humour de l'exil dans les œuvres de R. Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, 218 et 318.

Gary conçoit une humanité nouvelle et véritablement humaine. L'art a, selon l'auteur cité, un rôle secondaire dans ce projet : il maquille plutôt les failles du caractère et des actions humains ; cependant il ne faut pas ignorer sa force de transmettre et de fonder une possible image idéale de l'homme. J.-F. Pépin met en évidence les passages des œuvres garyennes qui dénoncent la pratique de la peinture sur des sujets sanglants, tels la crucifixion, diverses guerres (Guernica, par exemple) ou la pratique de l'art exquis dans des époques sanglantes ; en ce dernier cas, l'art ne fait que camoufler l'abjection humaine. Ainsi, la civilisation et la culture ont rendu l'homme insensible envers autrui et envers les valeurs en général ; de cette attitude naît l'*inhumanité civilisée* que les personnages garyens mettent sur le même plan avec l'*inhumanité barbare*¹⁷. Pour Gary, l'art et la culture ne suffisent pas pour bâtir une nouvelle humanité car ils sont minés par la monstruosité et par l'inhumain. Dans la vision de J.-F. Pépin, l'humour partagé et la dérision joignent nécessairement le projet civilisateur, ayant la force d'annihiler l'inhumain et le mal. C'est pourquoi à l'image de Dieu et du Christ souffrant se substitue celle subversive et comique à la fois d'Arlequin.

Nous venons de faire une sélection des principales études critiques consacrées à l'œuvre de Gary, qui font référence à des aspects éthiques ou qui offrent une possible lecture faite d'un prisme axiologique. Ainsi, il est évident que la préoccupation pour les valeurs existe à travers ses romans. Les essayistes présentés ont tous constaté que l'œuvre de Gary est construite sur un continuel questionnement sur la condition humaine ainsi que sur une réflexion profonde des notions du bien et du mal. Ils notent dans leurs ouvrages un ou plusieurs aspects éthiques, sans pour autant offrir une panoplie complète des valeurs garyennes. Leurs études ne partent pas de la prémisse d'ériger un système éthique, mais de mettre en lumière certains aspects pertinents et récurrents dans l'œuvre de Gary. Ainsi, parmi ces aspects, dont ils traitent, se trouvent également d'autres éléments que nous allons mettre en évidence dans les pages à suivre. Retenons pour le moment les aspects que les auteurs mentionnés soulignent et la fonction qu'ils leur attribuent dans l'œuvre garyenne : Todorov décèle la mémoire, la justice et la résistance ; Walaa signale à côté de la résistance l'importance de la responsabilité qui sous-tend le message de l'*Éducation européenne*. Östman et D. Rosse ont comme point de départ le paradigme garyen utopie/réalité respectivement faux/authentique à l'intérieur duquel l'imagination est souvent une arme de résistance ; les deux auteurs soulignent surtout le caractère didactique voire moralisateur de l'œuvre garyenne, en général, s'arrêtant sur l'ironie, la parodie et la satire. J.-F. Pépin traite des divers

¹⁷ Ibid., 115.

registres de l'humour présents chez Gary et défend la thèse de l'humour comme antidote à l'aliénation voire à l'exil existentiel – donc encore une forme de résistance.

3. Pour une interprétation d'éthique postmoderne chez Gary

Les échos critiques que nous venons de mentionner soulignent chez Gary principalement le thème de la résistance et d'un idéalisme, en général, qui par son intensité risque de devenir désuet et même faux. Avant de présenter notre démarche concernant le système axiologique dans l'œuvre de Gary, il faut préciser que l'enjeu moral de l'œuvre garyenne reste incompris et peu convaincant si on n'essaye pas de le voir et de l'aborder à l'aide de la perspective d'éthique postmoderne¹⁸. Celle-ci explique, entre autres, la quête du vrai voire des valeurs à travers les apparences, la dissimulation ou le faux – aspects mis en évidence par D. Rosse, par exemple, mais qui, selon son étude, déconcertent en tant que procédés axiologiques. Arrêtons-nous, pour le moment, sur les aspects fondamentaux du concept de l'éthique postmoderne. Il s'agit plus précisément d'une nouvelle approche du concept d'éthique autant sur le plan philosophique que sur le plan pratique. L'évolution de l'éthique au XXe siècle est due, d'une part, à l'existentialisme sartrien¹⁹, de l'autre part, aux débats des années 60 et 70, concernant les questions controversées sur l'avortement, l'écologie, l'euthanasie, la décolonisation, etc. - à cela s'ajoutent les progrès scientifiques et techniques. Ce sont surtout ceux-ci qui imposent une reconsidération des préceptes éthiques du passé ; à la moralité de «proximité»²⁰, à savoir du présent et du moment, qui inclut également l'espace esthétique avec la dimension de l'«amusement»²¹, doit se joindre une moralité portant sur l'avenir, qui puisse anticiper les effets de l'intervention technique et scientifique de l'homme dans la vie sociale et dans la nature environnante. Bauman se réfère ici au concept d'«éthique de l'avenir» (*Zukunftsethik*) de H. Jonas qui implique une conscience et un esprit responsable fortement éveillés de l'individu en train d'agir. Étant donné que le contexte de la vie humaine a profondément changé, les valeurs vont elles aussi être abordées dans une nouvelle lumière. Ce n'est pas la moralité qui s'est estompée, comme on aurait tendance à le croire, mais c'est l'optique classique qui s'est transformée²² : les lois universelles de la mise en pratique de l'éthique ont été abandonnées, pour laisser à chaque

¹⁸ Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Blackwell Oxford UK & Cambridge USA, 1993.

¹⁹ André Jacob, *Encyclopédie philosophique universelle*, PUF, Paris, 1990, l'article *Éthique* et cf. également Bauman, 77.

²⁰ Bauman, 217: *Morality which we inherited from pre-modern times – the only morality we have – is a morality of proximity, and as such woefully inadequate in a society in which all important action is an action on distance.*

²¹ *Ibid.*, 180.

²² *Ibid.*, p. 4.

individu son meilleur choix d'agir par rapport à une situation donnée ; on ne tranche plus entre le bien et le mal, mais on essaye de trouver une solution adéquate après avoir analysé rationnellement les particularités du cas en question. L'éthique postmoderne se différencie de celle moderne, à savoir des Lumières, par la tendance à se débarrasser de plus en plus de lois et de principes figés. Cependant, elle n'est pas non plus complètement dépourvue de fondements : ceux-ci pourraient se résumer dans le respect à l'égard d'autrui, dans l'acceptation de la limite²³ dans les rapports humains mais aussi dans le rapport avec soi et, non en dernier, en s'assurant constamment un esprit responsable. Ces principes ont un champ d'applicabilité bien vague, qui n'est pas réglé d'avance, de sorte que le sujet pourrait s'y égarer facilement. Par contre, Bauman pense que, étant donné que la réalité humaine est ambivalente et complexe, les rapports humains et la moralité doivent en tenir compte et s'adapter selon les nuances de cette réalité. Ainsi l'éthique postmoderne est une éthique qui «repersonnalise»²⁴ les valeurs morales et qui libère le sujet de lois inutiles. Dans cette nouvelle approche éthique, apparemment sans fondements, soulignons enfin que c'est le sens de la responsabilité qui inspire le plus le sujet à prendre la meilleure décision morale. C'est par ce trait fondamental que l'éthique postmoderne se différencie de l'éthique moderne ou classique, dictée par le devoir voire le devoir aveugle.

Revenant à Gary, on peut remarquer que, s'il traite dans ses œuvres des valeurs, il le fait dans la perspective d'éthique postmoderne : il place ses personnages dans les contextes les plus différents et même les plus contradictoires où ils agissent en fonction de ceux-ci. L'œuvre romanesque de Gary fournit une multitude de cadres éthiques qui incitent à la réflexion. Cela est dû aux diverses époques historiques que l'auteur a choisies pour placer la trame de ses romans et ses personnages. L'œuvre de Gary traverse un espace temporel compris entre 1944, année de la publication de son premier roman, *Éducation européenne*, et 1980 qui marque la parution du dernier, *Les Cerfs-Volants*. Gary réussit à créer entre ces deux dates une œuvre inspirée de différents milieux sociaux, de différents pays et des plus importantes tendances voire des plus marquants événements socio-culturels de l'époque : le cadre de la Seconde Guerre mondiale (*Éducation européenne*, *Les Cerfs-Volants*), la période de l'après-guerre (*Le Grand Vestiaire*), une réflexion sur la Shoah (*La Danse de Gengis Cohn*), la nécessité d'un débat sur l'écologie en tant que sauvegarde de la nature mais aussi de celles

²³ Ibid., 220.

²⁴ Ibid., 34: *To let morality out of the stiff armour of the artificially constructed ethical codes [...] means to re-personalize it. [...] What we are learning, and learning the hard way, is that it is the personal morality that makes ethical negotiation and consensus possible.*

des valeurs morales (*Les Racines du ciel*), le racisme contre les Noirs aux USA dans les années 1960-1970 (*Chien blanc*), la guerre du Vietnam et l'engouement du Rêve Américain (*Adieu Gary Cooper*), les périls des découvertes scientifiques confiées aux hommes d'État irresponsables (*Charge d'âme*), etc. Tous ces cadres narratifs avec leur thématique prépondérante ont été déjà énoncés par les études de Claudia Gronewald et de Guy Robert Gallagher²⁵. L'implication éthique de ces cadres et des personnages en question a été cependant ou bien fugitivement mentionnée ou alors tout simplement omise. Le paradigme de l'éthique appliquée voire de l'éthique postmoderne de Z. Bauman offre une nouvelle approche de l'œuvre garyenne que la critique n'a pas encore élaborée. Si l'on prend en compte les fines observations du philosophe cité, on constate des similitudes avec les motifs des romans de Gary ; ces motifs seraient représentés principalement par l'aporie, la responsabilité, l'angoisse et l'imagination²⁶. Par la suite, nous les exposerons tels qu'ils figurent chez Gary en les accompagnant des observations de Bauman.

a.) Aporie et responsabilité

Le paradoxe, présent chez Gary, est une caractéristique qui s'origine dans le modernisme, mais qui se déploie véritablement seulement dans le postmodernisme²⁷. Zygmunt Bauman²⁸ met en évidence l'aporie comme un des principes fondamentaux qui sous-tendent la perspective postmoderne sur l'éthique, et il est d'avis que dans ce nouveau contexte moral qui n'est plus gouverné par des règles précises, le sujet, qui est en train de faire son choix éthique dans une ladite situation, est lui-même tiraillé entre plusieurs impulsions et pensées contradictoires. La décision morale qu'il prendra en fin de compte sera teintée d'ambivalence car le contexte lui-même est équivoque et interprétable. Cette observation peut être assez déconcertante, mais il ne faut pas oublier que dans le cadre de l'éthique postmoderne, c'est la responsabilité²⁹ qui opère ce choix entre plusieurs possibilités d'agir. La responsabilité est cependant un concept moral vague et disposé à diverses interprétations. Bauman la qualifie de «mystère contraire à la raison»³⁰, car la responsabilité,

²⁵ Cf. Claudia Gronewald: *Die Weltsicht Romain Garys im Spiegel seines Romanwerkes*, Nodus-Publikationen, Münster, 1997 et Guy Robert Gallagher: *L'univers imaginaire de R. Gary*, thèse de doctorat – Université Laval, Québec, Canada, mars 1978.

²⁶ Bauman, 168. (L'auteur emploie à cet égard le terme d'«espace esthétique», *aesthetic space*, qui se trouve dans un rapport étroit avec l'invention, l'imagination ou la création humaines.)

²⁷ Ibid., 9 et 10: [...] *the moral thought and practice of modernity was animated by the belief in the possibility of a non-ambivalent, non-aporetic ethical code. [...] It is the disbelief in such a possibility that is postmodern [...]*.

²⁸ Ibid..

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 13: [...] *the moral responsibility is a mystery contrary to reason [...]*.

avant même d'envisager le moi voire le sujet, se dirige envers l'«Autre». Ce processus est lui-même contradictoire parce qu'il enfreint la loi naturelle de l'instinct de conservation pour se vouer à autrui. Mais ce n'est apparemment que par ce chemin, selon Bauman, que le moi réussit à se former et à se constituer en tant que personne morale.

Chez Gary, à l'idée de la responsabilité s'ajoute encore l'aspect de la mémoire auquel il fait souvent appel dans son œuvre. Pour lui, la mémoire est un élément indispensable à la formation d'un individu intègre et responsable. Lorsqu'il évoque dans ses romans certaines tranches du passé, c'est pour donner une interprétation du présent de la trame romanesque, à savoir de l'époque de la seconde moitié du XXe siècle ; c'est-à-dire que Gary se sert du passé pour faire comprendre à ses lecteurs le présent, pour lui donner de possibles lectures ainsi que de possibles repères et pour entrevoir certaines directions de l'avenir. Cet intérêt pour la mémoire est selon A. Assmann³¹ un trait caractéristique du postmodernisme : l'Histoire et les événements qui marquent une époque ne sont plus vus d'une manière linéaire et progressive ; on les aborde maintenant dans leur interdépendance avec le présent et éventuellement avec le futur, et on essaye surtout de mettre en évidence ce qui est commun à chaque période de l'Histoire du point de vue axiologique, donc la façon dont sont abordées certaines formes de la tradition à travers le temps. Gary procède de la même manière avec son personnage récurrent du Baron, par exemple, à l'aide duquel il offre dans presque chaque roman une réflexion sur l'évolution à travers l'Histoire du code éthique propre à l'Europe des Lumières ; le Baron, bien qu'il soit un personnage passif dans la narration, force par son apparition choquante les autres personnages à s'enquérir sur la tradition morale européenne, plus précisément sur les aspects éthiques et esthétiques qui peuvent encore être revalorisés au présent. Ainsi, le Baron est-il le gage de la mémoire culturelle de l'espace européen.

Hans Jonas³² insiste, de son côté, sur l'importance d'une éthique marquée de responsabilité et c'est l'éthique par excellence qu'il invoque à l'égard du présent et surtout de la postérité, donc de l'avenir, avec le syntagme de *Zukunftsethik*. L'auteur ne construit pas son discours sur des notions comme le postmodernisme ou le modernisme ; pour lui ce sont l'évolution de l'humanité et les dates empiriques de celle-ci qui constituent principalement le point de départ de son essai. On se rend pourtant aisément compte que c'est la complexité des questions et des problématiques qui émergent dans la seconde moitié du XXe siècle qui ont poussé Jonas à ce débat éthique. Hans Jonas observe l'irruption de plus en plus accentuée

³¹ A. Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Böhlau Verlag, Köln. Weimar. Wien, 1999, p. 53.

³² Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1979, p. 39.

de la technique et de la science dans la vie quotidienne de l'homme et, ainsi, une modification profonde de l'individu par rapport à sa perspective sur la vie et sur le monde qui l'entoure. Pour l'auteur, il faut qu'il y ait dans ce contexte du moins un repère stable qui permette de conserver un équilibre entre le passé et le présent avec ses répercussions sur l'avenir, un équilibre qu'il trouve dans la responsabilité. C'est elle seule qui est encore à même de fixer des limites dans les actions de l'homme contemporain, car, si celui-ci continue à les négliger et à les défier au profit des promesses fabuleuses de la science, il ira tout droit vers la destruction de la Terre et sa propre disparition. La responsabilité ne doit pas être envisagée comme une règle ou comme une loi imposées ; l'homme doit devenir conscient que c'est la condition même de la vie et spécialement lorsqu'il s'agit d'une vie dans une collectivité ou, au sens plus large, dans une société. C'est pourquoi la responsabilité est dans l'optique de Jonas un principe fondateur et sacré³³. La responsabilité n'est pas pour autant un concept découvert seulement de nos jours : elle est présente dans toute la littérature classique ou moderne, même si plus voilée du point de vue du discours. Le genre de responsabilité qu'on y retrouve est dicté par l'esprit du devoir kantien que nous avons mentionné et qui a beaucoup influencé la mentalité de la société européenne jusqu'au XXe siècle. C'est pourquoi l'idée de la responsabilité dans les œuvres littéraires canoniques (Racine, Corneille, Balzac, Hugo, etc.) est indirectement liée à celle du devoir et auquel elle se trouve subordonnée et déterminée. Or, dans le postmodernisme, la responsabilité se libère de la tutelle du devoir considéré comme une fin en soi à même de gouverner la vie humaine. Ainsi, la responsabilité se cristallise en un véritable concept, en un principe-conducteur de l'époque de l'après-guerre.

Si l'on tourne maintenant le regard vers les personnages de Gary, on constate qu'ils vacillent le plus souvent entre une conduite responsable et irresponsable, selon les contextes narratifs des romans (l'ambassadeur Danthès dans *Europa*, le physicien Mathieu dans *Charge d'âme*, Lenny dans *Adieu Gary Cooper*, etc.). Ce qui les caractérise, néanmoins, c'est un profond sentiment de fraternité et de générosité envers autrui, nonobstant le rôle mesquin ou ingrat dont l'alterité est investie dans la vie sociale. Ainsi se créent les situations paradoxales et les caractères contradictoires des figures romanesques. La prédominance du paradoxe dans l'œuvre de Gary, par ailleurs, ne doit pas être comprise comme une incapacité de la part de l'auteur et de ses personnages à trouver des réponses aux situations complexes de la société de la seconde moitié du XXe siècle, dont sont inspirées les œuvres garyennes. C'est en

³³ Ibid., 57.

revanche une modalité de mettre en évidence les nombreuses significations que peut prendre ce genre de réalité, ainsi que d'indiquer de possibles issues aux problèmes que cette réalité pose souvent. De plus, le paradoxe vu comme catégorie philosophique est d'emblée porteur de vérité³⁴ car il approfondit continuellement la connaissance par les différents questionnements qu'il ouvre. Le paradoxe a élargi à travers le temps et les époques depuis l'Antiquité ses champs d'application, de sorte que sa présence dans la littérature et dans les arts, en général, n'est plus quelque chose d'insolite. Dans ces domaines, il est également connu sous la dénomination de «paradoxe esthétique» et son rôle consiste surtout à produire une «ambivalence d'effets»³⁵. Notre travail se concentrera, pour ce qui est du paradoxe garyen, principalement sur ses significations éthiques et esthétiques.

b.) L'angoisse et l'imagination

Ce qui vient encore étayer les arguments pour une approche d'éthique postmoderne dans l'œuvre garyenne sont le trait de l'angoisse existentielle chez ses personnages et leur tendance à la dépasser à travers un certain imaginaire qui se réclame tantôt d'un fort optimisme et d'une grande abnégation pour autrui, et qui tantôt s'origine dans des représentations esthétisantes. G. Vattimo³⁶ nous avertit du fait que les indices de l'aliénation, qui entraîne ensuite l'angoisse, et d'un imaginaire excessivement esthétisant sont des marques du postmodernisme. Il continue son observation en ajoutant que c'est d'ailleurs le nihilisme et le néant, propagés entre autres par ce même courant culturel, qui poussent l'individu à se construire mentalement un monde idéal, chargé de significations et d'un sens existentiel. Ce monde apparaît, à son tour, comme une contre-réaction libératrice au cœur du nihilisme. D'une part, on peut donc expliquer ainsi l'inclination des personnages garyens à recréer leur vie et leur réalité par le truchement de l'art (le cinéma, la musique, la danse, le carnaval, etc.) et de la fabulation. De l'autre, l'esthétisation de la vie promue dans l'œuvre de Gary met en avant une éthique de l'esthétique, phénomène que M. Maffesoli³⁷ décèle au postmodernisme. L'esthétique est comprise ici au-delà de la réception des œuvres d'art, en s'étendant jusqu'à un «sentir commun» qui solidarise les individus. Cette esthétique vécue

³⁴ Cf. l'*Encyclopédie philosophique universelle* publiée sous la direction d'André Jacob, PUF, Paris, 1990, l'article *Le Paradoxe*.

³⁵ Ibid.

³⁶ G. Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Reclam, Stuttgart, 1990, p. 57.

³⁷ Michel Maffesoli : *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, in Jérôme Bindé, *The Future of Values*, New York, 2004, p. 69-72, et M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 1990, p. 13 et 17.

au quotidien se transforme en une véritable éthique où les valeurs individuelles seront, elles aussi, esthétisées – elles seront vécues et mises en œuvre grâce à un imaginaire foisonnant mais également à travers des émotions communes. Ainsi, cette éthique des apparences, qui se distingue par l'élément ludique et le masque, recèle des valeurs qui se créent à partir de l'altérité. De plus, elle est à même de réenchanter le monde individuel et social à la fois, ce qui répond à une jouissance immanente de l'existence. Or Gary plaide à travers son œuvre entière pour la fraternité, pour le bonheur du vivant de chaque individu, qui ne soit pas reporté à l'au-delà, et pour la remythification de l'existence car l'homme sans mythes *n'est plus que de la barbaque* (E, 62 ; L. Nuit, 310 et 358). Ainsi s'explique-t-on les nombreux personnages garyens qui embrassent la profession d'écrivain ou qui se targuent d'être des illusionnistes invétérés. Maffesoli définit ce genre d'individu de la postmodernité sous les termes de *homo estheticus*³⁸, Bauman, en tant que *homo ludens* ou «flâneur urbain» (*urban "flâneur"*)³⁹. Ce dernier est, selon les observations de Bauman, le représentant de «l'espace esthétique», à savoir le jeu, l'improvisation, l'invention, la fantaisie, etc., qui réussit par cet art à pénétrer dans l'espace social et à destituer les distances qui se sont formées entre les individus⁴⁰ ; cet art ludique est également capable d'apporter des changements de mœurs et de mentalité, et, lorsque certaines limites sont respectées, il peut même répandre la responsabilité et la fraternité. L'éthique de l'esthétique dont parle Maffesoli apparaît également chez Bauman sous le terme de «socialité» (*sociality*)⁴¹ : celui-ci exprime la synchronisation émotionnelle des individus qui participe à former la proximité esthétique (*aesthetic proximity*). L'auteur souligne pourtant que la conscience morale voire la responsabilisation de l'individu se développe dans la solitude, même si celui-ci a souvent affaire à la proximité esthétique qui est un phénomène de masse, de foule. Ainsi, proximité esthétique et «proximité morale» (*moral proximity*), en tant que dévouement pour autrui à travers la responsabilité, coexistent dans l'éthique postmoderne. De plus, Bauman fait remarquer que la proximité morale doit exister avant la proximité esthétique : *Given the ambiguous impact of the societal efforts at ethical legislation, one must assume that moral responsibility – being for the Other before one can be with the Other – is the first reality of the self, a starting point rather than a product of society. It precedes all engagement with the Other [dont la socialité] [...]*⁴². Ajoutons enfin que le “flâneur urbain” délimité par Bauman relève des traits

³⁸ M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 26.

³⁹ Bauman, 169 et 172.

⁴⁰ Ibid., 172 : *Social/cognitive spacing has created distances which aesthetic spacing can transgress only playfully, only in imagination, only inconsequentially.*

⁴¹ Ibid., 130.

⁴² Ibid., 13.

communs du type du picaro défini par Gary dans son essai *Pour Sganarelle* mais aussi à travers son œuvre romanesque. Il s'agit ici d'un personnage à plusieurs masques, plein d'imagination mais aussi de malice dont le rôle réside dans sa capacité de recréer la réalité qu'il traverse et de ne jamais s'y soumettre : Janek et les autres partisans polonais de *l'Éducation européenne*, Luc Martin et les autres adolescents du *Grand Vestiaire*, Morel des *Racines du ciel*, Nina et Romain de *La Promesse de l'aube*, Cousin de Gros-Câlin ou Momo de *La Vie devant soi* ne sont que quelques exemples en ce sens. Même si le picaro garyen affiche une posture nonchalante et ludique, il est intérieurement déchiré par une angoisse existentielle : dans la perspective de l'éthique postmoderne, celle-ci se traduit par un esprit de la responsabilité exacerbé qui met le sujet dans la situation de se questionner continuellement sur ses actes et sur leur rapport à l'altérité : *The moral self is a self always haunted by the suspicion that it is not moral enough*.⁴³ Bauman avertit du fait que la solitude peut être la prémisses à la moralité parce qu'elle éveille la conscience du sujet et qu'elle peut le responsabiliser⁴⁴. Chez Gary, on remarque que la plupart des personnages recèlent des traits picaresques par les divers rôles et masques qu'ils adoptent à travers la narration ; lorsque le narrateur surprend ces personnages individuellement ou lorsqu'il parle de soi-même (pour les romans au narrateur à la première personne), on constate leur caractère solitaire et leur penchant à une réflexion approfondie sur l'existence en général. A. Blackburn⁴⁵ observe pour ce qui est du picaro du roman classique le trait de la solitude et d'une angoisse qu'il masque à l'extérieur. La même solitude est visible aussi à l'égard des personnages garyens, provoquée par leur condition de marginaux et par leur mode de vie non-conformiste. Quant à l'angoisse du picaro classique, elle relève des similitudes avec celle des picaros garyens principalement par son mode d'expression, à savoir l'ironie et la parodie. A.-Ch. Östman⁴⁶ a déjà mis en évidence ce procédé déconcertant à la première lecture et conclut que l'humour et l'ironie sont plutôt des *instrument[s] utilisé[s] par le narrateur dans un effort de maîtriser son angoisse existentielle* ; or les narrateurs des romans de Gary sont souvent également des protagonistes qui rappellent le picaro. D. Rosse⁴⁷, de son côté, voit dans *[la parodie satirique garyenne] un double mouvement complémentaire qui prétend démystifier la réalité tout en lui opposant une fiction qui la remythifie*. Cette fiction ou ce type d'utopie, plus précisément, n'a pas simplement un rôle esthétique ou littéraire, mais aussi un rôle critique qui émerge à

⁴³ Ibid., 80.

⁴⁴ Ibid., 53.

⁴⁵ Alexander Blackburn, *The Myth of the Picaro*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979, p. 9 et 11.

⁴⁶ Östman, 3.

⁴⁷ Rosse, 126.

travers les situations paradoxales qui en résultent. Ainsi, l'ironie et la parodie deviennent des instruments indispensables de l'esthétique picaresque garyenne mais également de la transmission de valeurs car celles-ci s'expriment à travers un imaginaire et une esthétique propre, dont l'esthétique picaresque.

4. Notre interprétation des valeurs dans l'œuvre de Gary

Nous pouvons constater, arrivés à ce point de l'introduction, que le défi éthique visant une certaine représentation de la moralité existe bel et bien dans l'univers romanesque de Gary. Les quelques allusions de la bibliographie critique que nous avons faites viennent soutenir également le choix de notre sujet d'étude. Bien que les critiques de Gary aient remarqué la préoccupation de ce dernier pour les valeurs existentielles et que certains d'entre eux en ont nommé déjà quelques-unes, il n'y aurait pas à notre connaissance jusqu'à présent de travail approfondi sur le système de valeurs dans la perspective garyenne tel qu'il figure dans ses romans et à travers ses personnages. Ce que nous nous proposons par la suite, c'est de dresser une possible panoplie des valeurs morales qui caractérisent l'œuvre de Gary, explicitant leur présence et leurs multiples significations, et mettant en évidence l'originalité et l'actualité de la perspective éthique de l'auteur.

Nous nous servons, comme déjà indiqué, de la perspective d'éthique postmoderne selon Z. Bauman et du projet «Morales» des Éditions Autrement, conçu dans le même esprit, qui offre une nouvelle approche des notions éthiques classiques et qui en ajoute d'autres. Nous nous concentrerons, bien sûr, seulement sur ces concepts moraux qui sont aussi abordés dans l'œuvre de Gary et qui composent sa vision éthique. Pourquoi avoir choisi justement la série «Morales»? Il s'agit plus précisément en ce cas d'une méthode inédite d'aborder les vertus classiques : des auteurs qui proviennent de différents domaines scientifiques (des sociologues, des historiens, des psychologues, des ethnologues, des anthropologues, etc.) se prononcent sur la valeur en question et font le bilan de ce qui est encore valable de nos jours. Ainsi, on s'attaque sur chaque vertu d'un angle différent, ce qui enrichit la perspective et les sens actuels des valeurs. Les auteurs qui ont dirigé les travaux de la série «Morales» soulignent l'importance des valeurs même dans notre époque, où elles semblent s'être estompées et où la démocratie et le progrès technique semblent les avoir remplacées : *Revisiter, questionner les valeurs fondamentales de notre culture judéo-chrétienne, faire émerger un débat à travers des éclairages divers et parfois contradictoires [...]. Des ouvrages de réflexion autour de cette question centrale : dans la vie privée comme dans la vie de la cité, en quoi*

*cette valeur me concerne-t-elle ? Une interrogation à la fois immémoriale et d'une urgente actualité.*⁴⁸

- Voici le point de départ et l'approche de cette collection. La méthode concorde avec celle de Bauman qui soutient lui aussi la nécessité d'une vision pluraliste sur le concept d'éthique, tenant compte des contextes socio-culturels et de la situation concrète qui impose la pratique de certaines valeurs. La série «Morales» tient également à souligner le paradoxe des valeurs, pas comme un danger auquel s'expose la validité de la morale, mais comme une possibilité à la redéfinir dans son évolution historique et culturelle, et selon les contextes où elle se manifeste. C'est ce que met en évidence l'exergue qui ouvre chaque volume de la collection mentionnée, semblable à un leitmotiv, qui est tirée d'un ouvrage de V. Jankélévitch : *Plus d'une fois nous nous demandons où elle s'est enfuie, notre vie morale, en quoi elle consiste, et si même elle consiste en quelque chose ! Or, c'est précisément dans ces instants, où elle est sur le point de s'échapper, où nous désespérons de l'attraper, qu'elle est le plus authentique : il faut alors saisir au vol l'occasion dans sa vive fragrance !*⁴⁹ Étant donné la vision si large et si complexe sur le concept d'éthique, nous nous concentrerons cependant sur le texte garyen qui est une fiction littéraire et qui, selon Gary, reste l'instrument fondamental pour explorer la vie humaine avec ses questionnements métaphysiques et avec ses enjeux qu'elle pose dans la réalité quotidienne et au long de l'Histoire. Ainsi naît la conviction de Gary que la littérature et l'art en général peuvent améliorer, voire parfaire, l'homme et son existence, y compris sa moralité. La vie de l'homme, vue comme œuvre d'art et de perfection est une idée qu'il invoque dans presque chacun de ses romans ; elle démontre une grande perméabilité entre des domaines comme la littérature, l'Histoire, la philosophie ou encore la sociologie. C'est aussi dans cette perspective de coexistence de plusieurs champs d'approche que doit être envisagé notre projet éthique dans l'œuvre romanesque de Gary.

Quant à l'ensemble de notions éthiques que nous présentons dans le contenu de notre étude, le lecteur observera qu'elles lui sont familières. Nous les avons reprises telles qu'elles figurent dans la collection «Morales», parce qu'elles définissent, dans notre optique, au plus juste la moralité des personnages garyens. Cependant, nous aborderons ces notions dans la vision du romancier, selon le contexte de ses romans et selon la particularité de ses personnages. Nous avons également ajouté deux chapitres séparés qui traitent du «rire» et de la «mémoire» en tant qu'instruments à travers lesquels se réalisent les valeurs éthiques présentes chez Gary. L'auteur en use fréquemment dans son œuvre pour mettre en évidence,

⁴⁸ Régine Dhoquois, *La Politesse*, Éditions Autrement, Paris, 1991, les propos de la couverture intérieure du volume.

⁴⁹ Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, citation mise en exergue dans chaque volume de la série «Morales», sans d'autres références bibliographiques.

d'un côté, les valeurs proprement dites et, de l'autre, pour justifier le comportement souvent contradictoire des personnages. Ainsi, bien que ce soient des aspects auxiliaires, mais ayant un rôle important dans la sphère éthique, on a jugé nécessaire de les prendre en considération. Nous essaierons de mettre en relief chaque catégorie morale également en ce qu'elle implique d'excentrique et de paradoxal – car Gary lui-même use de ce type de perspective dans sa fiction, selon sa devise que l'homme doit être présenté et compris dans la multitude de caractères et d'identités qu'il peut adopter à chaque instant (*P. Sg.*, 71-72 ; *L. Nuit*, 315 et 319). La perspective de Gary sur ce sujet tente ainsi d'être «totalisante»⁵⁰ et nous en tiendrons compte par la suite dans l'élaboration de son système de valeurs.

Ce qui distingue les concepts éthiques que nous présenterons est le principe de limite. La moralité commence au moment où l'homme s'enquiert de la limite de ses actions et de sa nature et au moment où il en devient conscient. Chez Gary, ce principe de limite se traduit par la «faiblesse» de la condition humaine. Ce n'est qu'avec cette perspective que des concepts éthiques comme le pardon, la tolérance, la résistance, la fidélité, etc. deviennent possibles. Concernant ce principe de limite, un dernier aspect est à prendre en considération, en l'occurrence celui d'autrui, car, si on devient conscient de ses propres limites, cela se réalise aussi dans la façon dont on se situe par rapport à l'autre : par exemple, une limite de communication ou une limite de compréhension. Le mérite des valeurs morales réside dans leur capacité de respecter cette limite ainsi que dans leur capacité d'ériger un code de conduite et de dialogue en dépit de ce «défaut» de la condition humaine. Il faut souligner que le respect de cette limite garde en plus le «principe de vie» et le droit à la vie de l'individu, et cet aspect a été observé par la plupart des auteurs de la série «Morales» que l'on vient de mentionner. Lorsque ce «principe de vie» est enfreint et minimisé, on a affaire au crime et à la destruction. Gary, de son côté, le démontre à plusieurs reprises lorsqu'il peint des cadres de guerre ou de divers autres conflits sociaux.

a.) Vision sommaire sur notre paradigme axiologique

Si on regarde plus attentivement l'ensemble de valeurs présentes dans la prose de Gary, on aboutit à la conclusion que la responsabilité est porteuse d'une charge spéciale par rapport aux autres notions éthiques énumérées, et qu'en fait elle comprend dans son champ éthique toutes celles-ci. C'est pourquoi nous nous sommes décidée à l'aborder en dernier

⁵⁰ Le projet de Gary ressemble à celui des naturalistes par l'idée que la littérature peut devenir un instrument de recherche de la nature humaine; à l'encontre des naturalistes, Gary se fie spécialement à l'imagination à l'aide de laquelle il „remythifie“ souvent la réalité devenue laide ou atroce.

lieu : en nous confrontant tout d'abord à des valeurs telles que le pardon, la justice, la tolérance, etc., on a affaire implicitement aux divers sens de la responsabilité. Ainsi, la traitant séparément à la fin, il est plus aisé de comprendre son sens et son importance dans l'ensemble éthique que l'on vient d'ériger. Les autres valeurs morales que nous allons analyser présentent à leur tour certains aspects communs, et d'ici un possible rapport à établir entre elles. Le travail s'ouvre avec les concepts de pardon et de justice car ils jouent un rôle très important dans l'œuvre de Gary, surtout pour ce qui est du second. Ce sont des thèmes chers à l'auteur, spécialement à ses débuts. Nous rappelons que Gary s'engage dans la carrière d'écrivain avec des romans comme *Éducation européenne*, *Le Grand Vestiaire*, *Les racines du ciel* et *La promesse de l'aube*, et ceci est l'ordre chronologique des parutions. Or, dans les premières œuvres citées, le contexte est principalement celui de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre. Étant donné qu'il s'agit d'une période vécue par l'auteur lui-même, la question se pose de savoir qui est en effet coupable des tragédies qui se produisent dans cette période de l'Histoire. Gary débat à travers divers personnages l'idée de la culpabilité et de la conscience de cette culpabilité, et s'enquiert de la viabilité du pardon vis-à-vis de cette situation inextricable et difficile à juger. C'est pourquoi nous nous sommes décidée à ouvrir notre série de notions éthiques avec le pardon et d'enchaîner avec la justice ; l'idée de justice est sous-jacente à celle de pardon. De plus, la justice traverse toute l'œuvre de Gary avec l'une des acceptions majeures qui investit notamment la littérature et le roman du pouvoir de «rendre justice» à ceux qui la recherchent désespérément.

L'idée de justice est à l'origine du classement des autres concepts éthiques : pour atteindre celle-ci, il y a une lutte constante qui s'impose, mais sans courage et sans obstination, le projet justicier risque de s'évanouir. Nous insisterons dans le chapitre consacré au courage et à la résistance surtout sur cette dernière qui s'imbrique chez Gary avec le mouvement de la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est à noter que l'auteur traite dans ses romans la résistance et le courage comme des vertus complémentaires : l'absence de l'une empêche la manifestation de l'autre, surtout pour ce qui est de la résistance sans courage. Tenant compte de ces considérations, il est apparu plus juste de les aborder dans un même chapitre. Nous procéderons de la même façon avec les concepts de «tolérance et de respect» et «d'honneur et de politesse». Dans les deux cas, on pourrait juger notre choix de paires éthiques quelque peu aléatoire, car l'honneur ferait tout aussi bien partie du respect, et la politesse, de son côté, se rattacherait autant au respect qu'à l'honneur. Nous avons considéré, cependant, en opérant ce choix, que la tolérance et le respect sont deux aspects inséparables, parce que sans respecter et essayer de comprendre

autrui, on ne peut pas non plus lui témoigner de la tolérance. Par ailleurs, en ajoutant le respect dans le titre du chapitre destiné à la tolérance nous renforçons le champ sémantique de celle-ci. Le respect, ayant pour fonction de mieux comprendre le sens de la tolérance, se trouve donc en seconde position dans le titre de ce chapitre. Quant à la paire que constituent l'honneur et la politesse, l'idée de respect est déjà sous-entendue, car que sont l'honneur et la politesse sinon des formes de respect. Par ailleurs, les personnages de Gary, qui se distinguent par des marques spéciales d'honneur extérieur, manifestent une grande politesse. C'est-à-dire que dans leur conception, l'honneur public va de pair avec la maîtrise des règles de politesse ; pour eux, les deux vertus sont difficiles à dessouder. Nous voulons encore préciser que «la tolérance et le respect» succèdent au «courage et à la résistance» en raison d'une logique sémantique : lutter vaillamment sans tenir compte de la tolérance et tout en négligeant le respect minimal que l'on doit à autrui, qu'il soit ennemi ou non, peut transformer cette action en crime et donc déjouer les belles intentions initiales. Pour ce qui est de l'honneur et de la politesse, on a pensé que, considérant leur lien au respect, il serait approprié de continuer avec ces notions. En ce qui concerne les derniers chapitres concernant le paradigme axiologique, notons que la fidélité a des rapports étroits avec la mémoire mais aussi avec la responsabilité. Cependant, nous nous y référons séparément parce que c'est une valeur qui détermine toutes celles présentées antérieurement. Le rire avec ses reflets ironiques et la mémoire occuperont une partie séparée dans le présent travail, étant considérés comme des moyens qui permettent la manifestation des valeurs ou qui les mettent en évidence. Rappelons que, selon Gary, le rire est son instrument préféré pour différencier la non-valeur de la valeur authentique et qui, de plus, engage le sujet à assumer les autres valeurs morales.

Il est important à présent, vers la fin de notre revue des chapitres, d'exposer notre position sur le thème de l'imagination chez Gary, qui est obsédant dans son œuvre et qu'il érige souvent par le biais de ses personnages en éthique et, même, en seule éthique salutaire pour l'homme. Nous n'allons pas, néanmoins, réserver un chapitre en soi au rôle de l'imagination dans l'œuvre garyenne, car en traitant des diverses valeurs morales, on évoquera implicitement l'imagination. Si les personnages se créent un système de valeurs, ce n'est que grâce à la force de l'imagination qui équivaut à l'espoir de quelque chose de meilleur et de fiable. Il y a, enfin, dans presque tous les romans un personnage qui incarne ce type d'imagination «éthique», qui est donc une imagination pratiquée avec conséquence et dans un but précis : libérer, d'un côté, illusoirement l'homme de sa condition mortelle et fragile, et améliorer, d'un autre côté, sa vie quotidienne ainsi que celle des autres. Les

personnages garyens qui se distinguent par une conduite honorable, polie, courageuse, disposée à pardonner, etc. le doivent à leur imaginaire et à leur fidélité envers celui-ci. La conviction de Gary est que l'imaginaire influence la réalité, et, afin que cette influence ne soit pas néfaste et destructrice, il faut que l'homme cultive son imagination surtout à travers la beauté et à travers un certain esthétisme. De là l'étroite relation entre éthique et esthétique chez l'auteur, expliquée aussi dans son essai *Pour Sganarelle* :

C'est le moment où l'esthétique se fait éthique, où la beauté, la qualité du chef-d'œuvre commencent à exercer un commandement spécifique et déterminent une conduite, un choix, une action, où elles désignent des valeurs et offrent un critère à la recherche d'une idéologie et d'une société. Dès que cesse l'apport vivifiant de l'esthétique, dès que cesse la remise en question par la beauté de toute réalisation, la morale se fait formelle [...].(P. Sg, 209.)

La citation exprime le crédo de l'auteur concernant l'esthétisme. Pour lui, celui-ci est existentiel, bien articulé et engagé. Ce n'est plus un esthétisme en soi, de l'art pour l'art, mais un esthétisme aux prises avec l'existence et en étroite liaison avec la condition humaine. Gary souligne cette idée à travers son œuvre, dont nous offrons encore une citation pertinente – il s'agit de *La Nuit sera calme*, plus précisément du passage où il expose son point de vue sur la jeunesse de son temps : [...] *ce nouveau besoin de l'art vécu [chez les jeunes] n'est plus fuite dans l'irréalité, mais recherche d'un mode de vie. Il y a une jeunesse qui ne veut plus se soumettre au gagne-pain comme existence. (L. Nuit, 112.)* Ce mode de vie esthétisé est un aspect majeur dans l'éthique postmoderne, qui est relevé par l'étude de Bauman et analysé minutieusement par l'essai de Michel Maffesoli⁵¹. C'est pourquoi on s'appuyera dans notre travail autant sur les observations de Bauman que sur celles de M. Maffesoli : dès qu'il est question de mettre en évidence des valeurs à travers une éthique esthétisée et imbue d'un imaginaire singulier, les remarques des deux auteurs cités, dont spécialement celles de M. Maffesoli, viendront étayer notre interprétation.

5. Gary et son milieu littéraire contemporain

La préoccupation de Gary pour les valeurs à travers son œuvre romanesque s'explique, dans une première approche, par le cadre littéraire et culturel de son vivant. Il y a, dans cette démarche que nous nous proposons, trois aspects majeurs à considérer : le rapport de Gary envers l'existentialisme et envers le Nouveau Roman ainsi que sa place parmi les écrivains de la Shoah.

⁵¹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique.*

a.) Gary et l'existentialisme

Beaucoup de critiques de l'œuvre garyenne ont remarqué des affinités avec l'existentialisme français. A.-Ch. Östman, lorsqu'elle se penche sur l'étude de *Gros-Câlin*, constate que pour le protagoniste, Jean Cousin, son continuel aveu de *surplus* d'amour renvoie à la notion de *trop* de Sartre telle qu'il la définit dans *L'Être et le néant : L'être en soi, il est trop, il ne peut être dérivé de rien, ni d'un autre être, ni d'un possible, ni d'une loi nécessaire*.⁵² La légère différence entre le «surplus» d'amour garyen voire ajarien et le «trop» sartrien est que ce dernier est formulé vaguement, puisque c'est un trop sans déterminant et qu'il ne se réfère pas forcément à un «trop» d'amour. Cependant, le rapport entre les deux notions existe et il se voit renforcé par une autre observation d'A.-Ch. Östman : le surplus ontologique de Cousin, personnage de *Gros-Câlin*, crée à celui-ci un permanent «état de manque» qui devient un leitmotiv dans le roman, mais aussi dans les autres œuvres signées Ajar. Or cet «état de manque» existe lui aussi dans la philosophie sartrienne de *L'Être et le néant*, en l'occurrence comme attribut inéluctable de l'être humain. Il faut pourtant observer que la solution que Gary alias Ajar propose est celle de la fraternité et de la générosité envers l'autre, tandis que, pour Sartre, il n'y a pas d'alternative. Pour lui cet aspect ontologique s'explique par l'absurde de l'existence humaine. Quant à Gary, il rejette complètement la notion d'absurde qu'il trouve odieuse et maléfique, puisqu'elle ne ressemble pas du tout à la réalité qui offre une multitude d'aspects et de vérités. L'absurde, selon Gary (*P. Sg.*, chapitre VII et p. 243), enferme le lecteur et le sujet dans un univers déterminé par avance ; il cloisonne leur imagination et met un terme à leur jouissance d'exister. Or ceci va à l'encontre du «principe de vie» garyen propagé dans ses romans. L'auteur développe à travers son œuvre un existentialisme à sa façon où la catégorie de l'absurde est abolie. Le seul côté positif que Gary signale à l'absurde est *une certaine absence de surveillance* (*P. Sg.*, 77), à savoir la liberté à la création dont jouit l'auteur, sans devoir se soumettre à un courant littéraire ou à des préceptes précis. Cela coïncide, par ailleurs, avec sa conception du roman total et du personnage-picaro. L'absurde, vu de cette façon, serait le contraire de la notion garyenne de Puissance, symbole de l'enfermement et de l'autoritarisme, que ce soit sur le plan de la création artistique ou sur le plan historique et politique. Le concept d'absurde destitue ainsi la vision d'une *Vérité* unique et permet au romancier, mais aussi à tout individu, l'accès à des *vérités* (*P. Sg.*, 77 et 79).

Le néant existentialiste est également attaqué avec véhémence par Gary, pour les mêmes raisons exposées antérieurement. Dans *Pour Sganarelle*, l'auteur nous présente une

⁵² Östman, 140.

image de la façon dont il faudrait reconsidérer la notion de néant : il part d'une affirmation de Sartre selon laquelle *la réalité humaine est avant tout son propre néant* (P. Sg., 165), pour contrecarrer le sens de dissolution totale de l'homme qui se détache apparemment de cette citation. Gary est d'avis qu'on ne peut pas soutenir l'idée d'un vide et d'une mort implacable ; il s'agit ici plutôt d'une sensation de néant qui est au fond une *source du devenir* (P. Sg., 165) grâce à laquelle l'homme est poussé à créer, à progresser. S'il n'y avait pas cette sensation, cette *faim* (P. Sg., 474), au fond de l'individu, il n'y aurait plus d'art ou de civilisation. On remarque de nouveau l'insistance de Gary sur l'esthétisme comme principale éthique de vie et comme importante clé donnée à l'homme pour dépasser sa condition éphémère et pour jouir du fait d'exister. Cette jouissance d'être doit apaiser l'angoisse existentielle qui caractérise la plupart des protagonistes garyens. Ce type d'angoisse est signalé en même temps chez les écrivains existentialistes, comme Sartre ou Camus, et est dû, chez Gary aussi, à une certaine aliénation de l'individu par rapport à la société et à l'époque dans lesquelles il vit. Cependant, si Sartre trouve l'antidote dans l'engagement politique et Camus dans le dévouement envers autrui jusqu'au sacrifice de la vie même⁵³, Gary se rapproche plutôt de Camus : la fraternité et le grand respect envers l'homme en général est un aspect majeur dans l'œuvre garyenne. L'auteur ajoute à cela, d'une manière plus pointue que Camus, la fidélité vis-à-vis de l'imagination et de l'art.

Le seul trait qui révèle parfois un certain militantisme politique dans la prose garyenne est l'attachement au gaullisme insinué chez ses personnages. La prédilection de Gary de faire allusion dans presque chaque œuvre à l'image du général ne doit pas être comprise, pour autant, comme une teinte politique de la part du narrateur, et c'est ce que Claudia Gronewald essaye également de mettre en évidence lorsqu'elle cite l'observation de Catonné là-dessus : *Son [de Gary] gaullisme est essentiellement moral, voire métaphysique : accord sur une certaine idée, toute mythique, de la France, fidélité à l'épopée et aux camarades.*⁵⁴ Si Gary se sert souvent du nom du général de Gaulle, c'est donc pour mieux illustrer le système de valeurs pour lequel s'engagent ses personnages ; ce système est une construction éthique fondée principalement sur un type d'imaginaire où la fidélité et la mémoire sont primordiales. Ainsi, traiter de celles-ci au sens large suppose de s'affranchir de la sphère politique ou d'un quelconque engagement politique dont on serait tenté d'incriminer les personnages garyens.

⁵³ Cf. A. Camus, *La Peste*, Gallimard, Paris, 1947.

⁵⁴ Claudia Gronewald: *Die Weltsicht Romain Garys im Spiegel seines Romanwerkes*, Nodus-Publikationen, Münster, 1997, p. 24 (note nr. 23).

Il est important à présent de nous arrêter avec le motif de l'angoisse sur le cas de Malraux : celui-ci, tout comme Gary, ne fait pas partie des écrivains existentialistes, mais en est influencé, et ceci est visible dans la récurrence du thème de l'angoisse dans son œuvre. Gary se rapproche par l'intention éthique de ses romans plutôt de Malraux que des auteurs existentialistes proprement dits. Paul Audi, d'ailleurs, relève cet aspect dans la postface d'*Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*⁵⁵. En outre, Gary aussi s'explique dans *Pour Sganarelle* sur sa sympathie pour cet écrivain et lui consacre presque tout un chapitre de réflexions et de fines observations (*P. Sg.*, chapitre LVI) : il pense que Malraux, en tant qu'écrivain, s'est proposé de trouver la «Solution», ce qui veut dire une alternative à la condition humaine souvent tragique, à travers le Roman et l'art romanesque. Or c'est par ce trait-ci que le message de son œuvre ressemble au projet romanesque de Gary lui-même. On sait, cependant, que Malraux renonce assez tôt à sa carrière de romancier et qu'il se dirige vers une carrière politique après la Seconde Guerre mondiale. Gary interprète ce geste comme la poursuite de sa recherche de la réponse existentielle, toutefois sur un autre plan, notamment sur celui de la pensée : il faut rappeler que Malraux se consacre, après la publication de son dernier roman, *L'Espoir*, en 1937, exclusivement à l'essai et à la rédaction de mémoires. Voici les propos de Gary à ce sujet : [...] *le besoin de valeur était devenu un besoin d'absolu, et [...] la fiction ne pouvait que lui paraître futile, dans une telle volonté d'authenticité, de Valeur authentique, de Solution [...] dans l'histoire non du roman, «mais de la pensée authentique».* (*P. Sg.*, 404-405.) Gary renchérit dans un autre article⁵⁶ où il traite de la figure de Malraux, que celui-ci a toute sa vie tâché de «comblé» le «néant» de son for intérieur par la culture, que ce soit le roman, la pensée ou son engagement politique. Or ce néant est sensiblement le même que celui des écrivains existentialistes, seul l'antidote diffère.

Outre le motif de l'angoisse, on retrouve encore fréquemment chez Gary le personnage du mal-aimé ou du mal-compris, personnage qu'on rencontre généralement dans les œuvres du romantisme, mais qui est également propre à l'existentialisme. Ce sont des personnages seuls et marginalisés par la société dans laquelle ils ne réussissent pas à s'intégrer et à comprendre la réalité de leur époque. C'est le cas du narrateur des *Cerfs-Volants*, lorsqu'il expose ses réflexions au début et à la fin de son récit ; c'est le cas de Morel des *Racines du ciel*, de Luc dans *Le Grand Vestiaire*, de Momo de *La Vie devant soi*, etc. Ils sont tous témoins d'un mal d'être, semblable au mal du siècle des personnages du XIXe siècle. Cette tendance est surtout due aux conséquences désastreuses de la Première Guerre

⁵⁵ R. Gary: *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, Éditions Gallimard, Paris, 2000, p.146.

⁵⁶ *Ibid.*, 93.

mondiale qui entraîne une grande crise dans les arts, dans la pensée et aussi dans la façon de percevoir l'existence et ses valeurs. La vision sur la vie en sera bien affectée, d'où le penchant à la mélancolie et au pessimisme des personnages existentialistes. Ceci cause également le refus du bonheur qui caractérise ce genre de figures : le bonheur n'est plus possible pour eux dans un monde tellement divisé et, qui plus est, absurde. Chez Gary cette critique du bonheur sera présente même plus tard encore, en l'occurrence, pour ce qui est de la société des années 1960-1970, lorsque l'existentialisme, en tant que mouvement littéraire, s'est déjà éteint : il s'agit alors de la société de consommation, surplombée par le Rêve Américain, qui offre un faux semblant de bonheur immédiat et matériel. Gary débat surtout ce problème dans *Adieu Gary Cooper* et dans *Gros-Câlin*, et y apporte ses propres solutions. S. K. Walaa déchiffre dans *l'Éducation européenne* de Gary, chez les personnages-partisans, une vision absurde de l'existence, vu les expériences-limites qu'ils traversent en tant que résistants. Cependant, leur résistance dans la forêt polonaise donne un sens à leur existence, toute absurde que celle-ci puisse paraître. Ici, l'absurdité est plutôt une impression, un sentiment, mais pas une conviction comme chez les personnages sartriens ou camusiens. Les figures de *l'Éducation européenne* et les personnages garyens, en général, ne cessent d'espérer et de croire en la dignité de l'homme qui peut changer la réalité et qui, surtout, peut changer l'absurde de l'existence, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des écrivains existentialistes classiques.

Un dernier aspect important qui relie Gary à l'existentialisme de Sartre est l'idée de la responsabilité et implicitement de la liberté humaine. Tout comme chez Sartre, on retrouve aussi chez Gary la conclusion que ce n'est que l'individu responsable de ses actes qui jouit en effet de la liberté - la responsabilité est donc une condition à la liberté authentique. Il faut noter que le motif de l'angoisse est aussi bien pour les existentialistes que chez Gary une première prémisse à la responsabilité ; chez les premiers s'ajoutent encore les concepts de mort et d'absurde, chez Gary, toutefois, plutôt celui de mal, qui apparaît dans quelques romans, dans la perspective menaçante de la vieillesse et de la mort (*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, *L'Angoisse du roi Salomon*, *Les Enchanteurs*). Cependant, le type de responsabilité qui en résulte est différent de celui des existentialistes. Ceux-ci plaident pour une responsabilité traduite en actes concrets sur le plan social et politique, de là sa teinte militante. Chez Gary, la responsabilité est plus discrète de ce point de vue - c'est une responsabilité reflexive qui vise en premier lieu l'individualité de chaque homme et après seulement son application dans les contacts avec autrui. De plus, Gary transmet l'idée de responsabilité par le biais de l'esthétique, plus précisément du roman.

Quant à Sartre, il va abandonner la fiction dans la seconde moitié de sa carrière d'écrivain, sauf dans le genre du théâtre, en faveur d'écrits politiques et socio-philosophiques, et c'est donc sa façon d'affirmer la nécessité de la responsabilité. Gary opte pour la vision selon laquelle l'œuvre seule de l'écrivain ou de l'artiste a la force de changer la vie de l'individu et de lui rendre l'importance d'une éthique responsable, sans que l'auteur doive encore en soutenir publiquement les idées. Pousser l'artiste dans la vie publique équivaut, pour Gary, à souiller sa véritable vocation (*P. Sg.*, 444-449) ; la raison que l'auteur en donne est que la réalité quotidienne, physique, demande un sens accru dont l'artiste manque d'habitude, et qu'elle ne nécessite pas l'imagination, visionnaire parfois, des romanciers. Par ailleurs, transmettre son message de liberté et de responsabilité à travers l'art ou le roman représente, selon Gary, une voie plus pacifique, susceptible de porter ses fruits même dans des contextes socio-politiques totalitaires ou trop autoritaires. L'auteur soutient dans *Pour Sganarelle* qu'affirmer qu'il ne sert à rien de parler de culture à un paysan des Andes qui crève de faim ou dans les villages vietnamiens pulvérisés (*P. Sg.*, 93) et qu'il faudrait surtout agir est une insulte parce que la culture a un message qui *parle* et qui agit déjà à l'insu des autres.

b.) Gary et le Nouveau Roman

Bien que Gary se soit prononcé catégoriquement contre le Nouveau Roman, mouvement littéraire des années 1950-1970, on retrouve dans quelques-uns de ses romans des aspects communs avec la technique d'écriture des «nouveaux romanciers». Il est connu que ceux-ci destituent la fable et une narration linéaire des divers faits présentés dans le roman ; par ailleurs, le personnage efface de plus en plus ses contours pour se dissoudre parfois complètement. Ce qui compte maintenant, c'est une attention insistante accordée aux objets et au descriptif ainsi que la tonalité *dysphorique*⁵⁷, c'est-à-dire de malaise, qui caractérise l'écriture. Cette technique romanesque est visible chez Gary surtout dans *Europa*, dans *Pseudo* et dans *La Danse de Gengis-Cohn*, ce qui ne constitue qu'une part minime de son œuvre considérable. Le style de ces trois romans, tout à fait inattendu par rapport aux autres œuvres écrites dans une technique plutôt traditionnelle, marque une rupture au niveau de la thématique entre passé et présent, entre l'ancienne Europe et celle d'après la Seconde Guerre mondiale, brisée ; ce style suggère aussi la personnalité scindée voire tiraillée de certains personnages entre remords, culpabilité, pardon, espoir ou responsabilité. Si Gary use de cette technique, ce n'est pas en adepte du Nouveau Roman, mais pour rester fidèle à ce qu'il s'est proposé en tant que romancier «total» (*P. Sg.*, 17-24), à savoir d'essayer de présenter, à

⁵⁷ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman*, Nathan, Paris, 2001, p. 93.

travers la fiction, le monde dans la pluralité de ses vérités et dans la diversité des identités humaines.

Quant à la devise d'«ère du soupçon»⁵⁸ avec laquelle s'identifient les «nouveaux romanciers», elle est aussi présente dans l'œuvre de Gary avec de légères différences, d'autres connotations. F. Dugast-Portes nous apprend que ce syntagme devenu fameux, qui résume l'optique du Nouveau Roman, est en fait un morceau d'une citation de Stendhal⁵⁹ dont N. Sarraute se servit pour titrer un recueil de ses articles théoriques concernant ce nouveau genre de littérature. Ces propos stendhaliens ne sauraient s'appliquer à la prose garyenne que de la façon dont les personnages perçoivent le monde et leur existence, c'est-à-dire d'une manière pluraliste. Il faut rappeler en plus que Gary considérait Stendhal comme un de ses auteurs préférés, aux côtés de V. Hugo, de Tolstoï ou de Joseph Conrad, car, de son point de vue, Stendhal était un écrivain adepte du «roman total». Astrid Poier-Bernhard⁶⁰, de fait, trouve des traits communs entre ces deux écrivains, pour ce qui est de leur personnalité comme la fascination pour le thème identitaire et pour la question du pseudonyme ; l'évasion et l'enrichissement individuel à travers le voyage et à travers le contact des cultures différentes ; etc.

Lorsque N. Sarraute cite la célèbre phrase de Stendhal⁶¹, elle veut simplement suggérer que le roman de la fin du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle est entré dans une nouvelle phase du point de vue des techniques de réalisation ; il s'agit, de fait, d'un changement profond de la réalité et de la perception humaines qui sont devenues plus complexes et qui entraînent également des changements au niveau de la technique romanesque. N. Sarraute note à cet égard l'impact de la psychanalyse : *Et le bond immense accompli par la psychanalyse [...] avait démontré l'inefficacité de l'introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout procédé de recherche.*⁶² L'«ère du soupçon» annoncée par Stendhal est considérée par N. Sarraute et, indirectement, par les «nouveaux romanciers» comme une époque où l'élément psychologique devient très important. D'ailleurs, la romancière et les adeptes du Nouveau Roman ne sont pas les premiers à le découvrir et à en user ; N. Sarraute appelle à la technique romanesque de Proust, de Joyce, de V. Woolf, de

⁵⁸ Syntagme mis en titre de l'essai homonyme de N. Sarraute, *L'ère du soupçon – Essais sur le roman* in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1996.

⁵⁹ «Le génie du soupçon est venu au monde.», cité in Dugast-Portes, 11 et cité par N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p.1579. Selon l'édition Gallimard des *Œuvres complètes* de N. Sarraute, la citation se retrouve dans Stendhal, *Souvenirs d'égotisme ; Œuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 430 : *Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde.*

⁶⁰ Astrid Poier-Bernhard: *R. Gary im Spiegel der Literaturkritik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999, p.297.

⁶¹ N. Sarraute, *L'ère du soupçon* in *Œuvres complètes*, p. 1579.

⁶² Ibid., p. 1557, dans le sous-chapitre : *De Dostoïevski à Kafka.*

Gide, etc., qu'elle voit en précurseurs du Nouveau Roman⁶³. Le «suspçon» qui caractérise le personnage entraîne ainsi une perspective psychologisante et équivoque dans ce nouveau type de roman ; par ailleurs, c'est le lecteur lui-même qui force l'écrivain à ce genre de littérature : [...] il [le lecteur mais aussi l'auteur] se méfie de tout. C'est qu'il a depuis quelque temps appris à connaître trop de choses, et qu'il ne parvient pas à oublier tout à fait ce qu'il a appris.⁶⁴ Puisque les attentes du lecteur ont changé et que celui-ci espère trouver quelque chose de vrai et d'authentique dans la littérature, le romancier, à son tour, est en dérive et se voit contraint de créer des œuvres plus proches de la réalité contemporaine, à l'aide de la perspective psychologisante. La psychologie est une science qui s'appuie principalement sur des faits empiriques de sorte qu'il est difficile d'en tirer des lois fixes, un constat qui concerne également l'écriture des «nouveaux romanciers». Ainsi l'«ère du suspçon» définit autant le romancier que son public.

R. Barthes⁶⁵, de son côté, soutient que cette transformation de l'écriture romanesque recèle une autre réalité, indépendante de la langue et du style : la conscience de l'écrivain et de la société de son temps. L'idée de «suspçon» ne concerne pas seulement le style romanesque, mais aussi la perception individuelle de la réalité à une époque ou à un moment donné. R. Barthes signifie sa certitude⁶⁶ que l'écriture est, entre autres, le reflet du rapport qu'entretient l'écrivain avec la société. Or ce rapport est d'habitude réalisé par le biais des personnages, pour le type de prose où ceux-ci sont encore présents.

Chez Gary, toutefois, il n'y a que quelques personnages atteints de cette «ère du suspçon» : tout d'abord, le Baron, qui est un personnage récurrent chez Gary, puis les personnages-ambassadeurs (Danthès d'*Europa* ; Allan Donahue d'*Adieu Gary Cooper*), le narrateur Ajar de *Pseudo* et enfin Cohn de *La Danse de Gengis Cohn*. À la différence des personnages du Nouveau Roman, très flous, ceux de Gary sont bien esquissés. Ce n'est qu'au moment où ils se confrontent au fonctionnement de la société contemporaine qu'ils entrent en conflit avec eux-mêmes de sorte que leurs propres croyances commencent à chavirer et qu'ils ont tendance à se dissoudre, entraînant leur propre effacement en tant qu'individus. Ainsi s'explique-t-on le comportement étrange du Baron, la voix du narrateur des *Enchanteurs* ou la continuelle ivresse des personnages-ambassadeurs de Gary. C'est précisément dans ces moments-ci que les personnages garyens renvoient à ceux du Nouveau

⁶³ N. Sarraute, la préface à *L'Ère du suspçon*, p. 1555.

⁶⁴ N. Sarraute, *L'Ère du suspçon*, p.1581.

⁶⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

⁶⁶ Ibid, 14 : [*L'écriture*] est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.

Roman pour lesquels *le réel transcrit est celui du cheminement intérieur, celui de l'enregistrement des perceptions par la conscience, celui de la mémoire, celui des affects*⁶⁷, et qui est donc un processus qui entraîne finalement *l'évanouissement de l'identification*⁶⁸ de ces personnages. F. Dugast-Portes justifie cette conception du personnage par le grand impact de la psychanalyse sur les «nouveaux romanciers» qui leur fit découvrir une autre dimension de l'homme et de son rapport vis-à-vis de l'existence, une dimension imprécise qui échappe aux lois fixes établies jusque là.

Gary, en revanche, interprète la notion d'*ère du soupçon* chez les nouveaux romanciers comme un manque de confiance de ces romanciers en eux-mêmes, en leur culture intellectuelle et spirituelle et pense donc que ce *soupçon* ne devrait pas être cherché entre le lecteur et le personnage ou entre le lecteur et l'auteur, comme le déclare, par exemple, N. Sarraute. Il faut préciser que le roman à construction classique essaye par tous moyens de captiver l'attention du lecteur et lui donner l'illusion du vrai, de sorte que le lecteur commence à s'identifier avec le récit ou du moins à y participer – ainsi la relation lecteur/récit voire personnages est-elle très étroite. Quant aux «nouveaux romanciers», ils veulent, selon Gary, introduire une rupture dans ce rapport et rendre les lecteurs méfiants vis-à-vis de la narration ou des personnages ; ils escomptent distancer le lecteur de la lecture qu'il est en train de faire afin de le pousser à être plus critique. Or, le risque de cette nouvelle manière d'écrire est d'éloigner le public de ce type de littérature et de le faire douter de la qualité romanesque :

[[Gary] imagine finalement que tout ce que Mme Sarraute veut dire, c'est qu'un nouveau soupçon s'est glissé dans l'esprit du lecteur moderne : il ne croit plus que ces romanciers-là soient vraiment des romanciers et comme ils ne cessent de lui répéter que le roman, c'est eux, il en vient à se demander si le roman est encore un genre littéraire, depuis que le rapport s'est inversé, depuis que l'«écriture», comme ils disent, est devenue le patron, au lieu d'être un serviteur : le langage est devenu le vrai personnage du roman. C'est quand même dommage pour la littérature [...]. (P. Sg., 464-465.)

Gary défend ici sa propre conception du roman et joint le camp des lecteurs qui préfèrent encore la technique classique du récit et la fiction romanesque à l'univers ambigu et abstrait des «nouveaux romanciers». F. Dugast-Portes note⁶⁹, en effet, que dans les années 1950-1960, on peut constater dans la production littéraire *autant la force de l'innovation que la puissance de la tradition*. L'article de Gérard Laudin⁷⁰ sur le phénomène des romans historiques français entre 1945 et 1990 vient lui aussi étayer l'existence d'un public divisé entre diverses

⁶⁷ Dugast-Portes, 128.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Dugast-Portes, 9.

⁷⁰ Gérard Laudin, *Thèmes et perspectives des romans historiques français contemporains – 1945-1990*, in Gérard Laudin, Edgar Mass: *Représentations de l'histoire*, Janus Verlagsgesellschaft, Köln, 1993, p. 173.

préférences littéraires. Si N. Sarraute justifie le style romanesque équivoque qui caractérise le roman à partir du XXe siècle et qui s’amplifie ensuite dans la seconde moitié du siècle, elle ne le fait pas dans le but d’imposer cette direction comme la modalité d’écriture par excellence ; pour elle, c’est un constat, une manifestation culturelle majeure parmi tant d’autres qu’il ne faut pas négliger. Elle est d’avis qu’on devrait être plus confiant vis-à-vis de phénomènes semblables car c’est grâce à eux que l’art et surtout le roman peuvent *trouv[er] un nouvel équilibre* et que ce dernier peut *découvrir de la nouveauté*⁷¹, donc progresser.

Un dernier aspect commun au style des romans garyens et à celui des «nouveaux romanciers» est l’esprit du postmodernisme : F. Dugast-Portes constate que le Nouveau Roman fait de l’art un leitmotif, considéré dans sa valeur salutaire, et ce serait, selon elle, un écho à la pensée de Nietzsche : *Nous avons l’art, disait-il [Nietzsche] afin de ne pas mourir de la vérité.*⁷² Par ailleurs A. Compagnon⁷³ pense en 1990 que la littérature contemporaine, y compris l’évolution du Nouveau Roman, est une sorte de *palinodie, faite de déconstruction de modèles, de recours à l’hétérogénéité, à la pluralité, au mélange des codes, au pastiche*. Gary, de son côté, ne renie pas complètement la tradition littéraire et éthique ; il essaye tout simplement de l’adapter à son époque et d’y apporter des changements, d’où la présence marquée du paradoxe dans ses textes. Son innovation dans le domaine romanesque ne constitue pas une rupture catégorique avec le passé et ses acquis, comme c’est le cas pour le Nouveau Roman. C’est pour cela que l’idée de palinodie ne s’applique que d’une manière partielle à l’œuvre de Gary, seulement à sa démarche de réinterprétation des valeurs traditionnelles.

c.) Gary et les écrivains de la Shoah

Pour clore la présentation du cadre littéraire contemporain de Gary, il faut encore mettre en évidence la position de l’auteur vis-à-vis de la littérature après-Auschwitz qui est un phénomène qui se manifeste parallèlement aux autres tendances littéraires de l’après-guerre. Gary ne peut pas être considéré comme un écrivain de la littérature de type «témoignage»⁷⁴ à la façon de David Rousset ou de Jean Cayrol, par exemple. Cela est dû, d’une part, par le fait qu’il a vécu pendant la Seconde Guerre mondiale l’expérience de la Résistance et non pas celle des camps ; d’autre part, par le fait que Gary n’a pas voulu faire de la réalité du génocide le thème principal de son œuvre pour ne pas enfermer ses

⁷¹ N. Sarraute, *L’Ère du soupçon*, p. 1587 pour les deux citations.

⁷² Dugast-Portes, 202.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Gérard Laudin, *Thèmes et perspectives des romans historiques français contemporains – 1945-1990*, in Gérard Laudin, Edgar Mass: *Représentations de l’histoire*, p. 174.

personnages et implicitement ses lecteurs dans un univers romanesque de la souffrance et de la mort.⁷⁵ L'auteur s'exprime beaucoup là-dessus dans son essai *Pour Sganarelle*, où son concept de romancier «total» suppose justement la capacité de l'écrivain de s'affranchir des tragédies et des obsessions de son époque, mais aussi de celles personnelles, et de trouver la source d'inspiration à travers le beau voire l'esthétisme : *La culture exige de nous la fin du culte de la douleur dans l'art, dans la littérature et dans le roman. [...] Créer, c'est jouir. [...] l'esthétique, l'art et la culture sont d'abord un «jouir», une volupté [...].* (P. Sg., 249 et 245). Cela ne signifie pas que Gary se désintéresse complètement du passé et des faits historiques : il s'y réfère toutefois, mais sous forme d'allusion ou de fragments insérés dans la trame romanesque. Ainsi apprend-on, par exemple, à un moment donné de la narration, que Morel des *Racines du ciel* ou que Danthès d'*Europa* ont traversé l'expérience des camps nazis ; A. Fleury des *Cerfs-Volants* s'engage même avec d'autres bénévoles à sauver des enfants juifs de la déportation et sera par la suite dénoncé et fait prisonnier des Allemands. La survie aux conditions atroces de son expérience concentrationnaire se résume par deux notions fondamentales : premièrement l'optimisme et l'espoir, et, deuxièmement, la solidarité avec les autres détenus. Il faut observer que Gary ne donne pas ici beaucoup d'informations ou de détails concernant la détention nazie des trois personnages qu'on vient de citer ; il semble que pour l'auteur il soit plus important de faire partager à ses lecteurs la façon dont ces personnages ont su se sortir de ces situations-limite, que de s'arrêter sur la réalité funeste des camps nazis.

Le seul roman de Gary qui débat en exclusivité du sujet de la Shoah et qui contient même des séquences de scènes violentes est *La Danse de Gengis Cohn*. Pourtant ce n'est pas un roman du type de «témoignage», c'est plutôt une réflexion sur les multiples conséquences que le génocide pose. Ainsi les images du défunt⁷⁶ qui, malgré la mort, ne trouve pas la paix et erre comme un esprit parmi les vivants en s'enquerrant sur son sort injuste et en cherchant un sens à sa tragédie ; la conscience endormie du bourreau qui doit malgré tout être éveillée puisque ses crimes du passé ne peuvent plus être réparés ; la situation de l'écrivain face à toute cette problématique que suscite le sujet de l'Holocauste, sa difficulté de prévenir la postérité de futurs dangers semblables, etc. Le débat auquel se livre Gary dans ce roman est

⁷⁵ *Dans un roman total, le personnage ne saurait être fixé dans aucune situation, dans aucune conception idéologique, concentré dans aucune rigueur déterministe exclusive, il ne peut être invité à obéir [...] à aucun désespoir : l'œuvre étant son propre but souverain et supérieur, le désespoir n'est concevable que comme une impuissance créatrice, un désespoir devant le Roman ou devant la mort du Roman [...]. Tout arrêt définitif, toute fixation concentrationnaire du personnage dans une situation ou dans une idéologie est inconcevable [...].* (P. Sg., 19.)

⁷⁶ Il s'appelle Moïche Cohn dans le roman et représente tous les Juifs exécutés par les nazis.

plutôt de nature philosophique et éthique. Il pourrait être motivé par la recherche désespérée du narrateur mais aussi de l'auteur⁷⁷ d'une identité et d'un sens perdu; la fiction serait à même d'aider le narrateur ou l'auteur à y accéder. Gary réalise ce projet à travers la construction d'un système de valeurs surplombé par la mémoire et la responsabilité. Ce qui compte également dans cette démarche, c'est à la fois le rire et l'autodérision, des formes de l'humour juif qui sont un instrument de base pour que le narrateur prenne ses distances vis-à-vis des faits dramatiques vécus et ensuite relatés. Il ne faut pas oublier que le rire et l'autodérision sont très fréquents dans l'œuvre de Gary, en général, surtout dans la série signée Ajar.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, Gary lui-même apparaît comme une *conscience juive*⁷⁸ par le procédé du dédoublement, en identifiant son nom à celui de M. Cohn, le Juif exécuté par l'Allemand Schatz. Par une mise en abîme visible à la fin du roman, l'auteur se projette dans la trame romanesque et devient un personnage. L'intérêt de Gary pour la judéité et pour la Shoah devient brusquement évident dans ce roman et Gary s'explique là-dessus dans plusieurs entretiens : il écrit ce roman à la suite d'un voyage à Varsovie où il visita le musée du ghetto juif qui l'impressionna fortement et qui lui rappela son enfance juive et donc une partie de son identité : *Je [Gary] ne m'étais peut-être pas rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'ai été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des Juifs.*⁷⁹ Dans l'interview accordée à Claudine Jardin⁸⁰ il affirme : *Gengis Cohn, c'est moi.* – une preuve de plus du dédoublement conscient de l'auteur en G. Cohn. Jusqu'à la parution de ce roman, Gary a préféré voiler son identité juive ainsi que sa préoccupation, en tant qu'écrivain, pour le génocide juif, et cette tendance continuera aussi après la publication de *La Danse de Gengis Cohn*. Beaucoup de critiques ont remarqué l'ambiguïté soutenue avec laquelle Gary traite de sa judéité et du destin des Juifs, en général, dans son œuvre. Joseph Sungolowsky⁸¹ souligne que c'est la raison pour laquelle la majorité des critiques des romans garyens, dont Arnold Mandel, ne reconnaissent pas à Gary l'étiquette d'écrivain juif. Cependant, Sungolowsky met en évidence maintes allusions du romancier à ses origines et à la culture juives, parsemées dans son œuvre, ainsi que la présence de nombreux personnages juifs. Il conclut que, même

⁷⁷ Myriam Ruzniewski-Dahan: *Romanciers de la Shoah*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 213.

⁷⁸ Citation de Jean-Marie Catonné in Myriam Ruzniewski-Dahan, 178 (note nr. 2).

⁷⁹ Propos de l'entretien accordé à Konstanty Andrzej Jelenski publié dans la revue *Livres de France*, mars 1967, no. 3 et cité par plusieurs chercheurs de l'œuvre de Gary, dont Myriam Anissimov in *Romain Gary le caméléon*, Éditions Denoël, Paris, 2004, p. 400.

⁸⁰ Interview paru dans *Le Figaro*, le 4 juillet, 1967 et cité de nouveau par M. Anissimov in *ibid.*, p. 399.

⁸¹ J. Sungolowsky, *La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary: de l'ambiguïté à la transparence symbolique* in *Études Littéraires*. Québec, Canada, 1993, 26(1): p.111-27.

si l’empreinte juive n’est pas immédiatement visible dans les romans de Gary, elle existe et persiste à travers ces allusions symboliques.

La biographe récente de Gary, M. Anissimov, a percé en grande partie le mystère de cette ambiguïté et de cette mystification délibérées du romancier concernant sa judéité à travers son œuvre. M. Anissimov apporte des preuves inédites sur le passé de Gary, sur son enfance juive et sur le fléau de l’antisémitisme subi dès cet âge en Lituanie, en Pologne et ensuite, pendant sa jeunesse, en France. Elle explique la continuelle dissimulation du futur écrivain comme une stratégie pour se protéger du mal et des préjugés antisémites. C’est ce que Clara Lévy⁸² a déjà observé en analysant les marques identitaires des personnages et leurs enjeux dans la prose de Gary : la plupart des personnages garyens, surtout ceux aux origines juives, sont des *maîtres dans l’art [...] du camouflage* et cela est dû au fait que *la judéité [...] est [...] associée, chez Gary, à l’idée du malheur, de la tristesse*. Paradoxalement, cette dissimulation obstinée, analysée plus attentivement, est aussi une source de révélation⁸³, à savoir la révélation de leur véritable identité.

Si on résumait à présent le lien entre Gary et les écrivains de la Shoah, c’est tout d’abord cette technique de la dissimulation qu’il faut retenir et ensuite le roman *La Danse de Gengis Cohn* où il aborde clairement le sujet de l’Holocaust. M. Anissimov⁸⁴ est d’avis qu’avec ce roman, Gary fait partie des premiers écrivains juifs à avoir introduit dans la littérature française la thématique de l’extermination des Juifs, parmi Élie Wiesel, Hannah Langfus, Piotr Rawicz et André Schwartz-Bart. On perçoit ainsi la richesse de la personnalité créatrice de Gary qui débat dans son œuvre non seulement les idées existentialistes ou celles des nouveaux romanciers, mais se préoccupe également de la tragédie de l’Holocaust. Ce sont, en fin de compte, les paradoxes et les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale et de l’après-guerre, considérés en rapport avec la culture et la civilisation européennes des siècles d’auparavant, qui expliquent l’intérêt de Gary à reconsidérer les valeurs morales et à retrouver le fil d’Ariane avec les époques passés.

6. Pour Sganarelle

La vision de Gary sur les valeurs existentielles, telles qu’elles figurent dans son œuvre romanesque, se retrouve déjà théorisée dans son ample essai *Pour Sganarelle*, ayant le sous-

⁸² Clara Lévy, *Écritures de l’identité : les écrivains juifs après la Shoah*, PUF, Paris, 1998, p.167 et 166.

⁸³ Ibid., p.171 : *C’est bien par l’intermédiaire nécessaire de la dissimulation qu’il y a, ici [dans D.G.C.], révélation. Or, il semble que ce soit également sur le mode de la dissimulation porteuse de révélation que soient élaborées les pratiques d’écriture de Gary.*

⁸⁴ Anissimov, 402.

titre de *Recherche d'un personnage et d'un roman*. La réflexion axiologique qui résulte de cet ouvrage se déroule en un rapport étroit avec des idées sur la construction romanesque et le rôle de l'art romanesque en général. Ainsi, les valeurs chez Gary doivent être étudiées et comprises non seulement dans le contexte socio-historique d'une époque mais aussi en ce qui concerne leur relation à l'art. *Pour Sganarelle* expose principalement une théorie du roman qui se fonde sur l'imagination et sur l'élément picaresque, des aspects qui sous-tendent l'éthique postmoderne, comme nous l'avons déjà exposée. Gary lance en même temps son essai comme preuve d'un possible renouveau de l'art romanesque, car le roman se trouve dans les années 1965, date de la publication de *Pour Sganarelle*, dans une grande impasse et dans des polémiques interminables avec le «nouveau roman». Selon Gary, la création romanesque ne devrait pas être soumise à des préceptes fixes ou à des courants littéraires de mode ; le romancier devrait, par contre, donner libre cours à son inspiration et à sa fantaisie, tel l'océan originaire d'où sont nées tant de formes de vie sur la terre. Occupons-nous de quatre aspects importants qui traversent cet ample essai et qui éclairent la conception axiologique de Gary : le symbole de Frère Océan, en tant que dépositaire de la culture d'une humanité nouvelle, responsable de son destin et fraternelle ; Frère Océan représente une immense source d'inspiration et le protecteur de cette nouvelle humanité à la fois. Associé à cette image, apparaît le romancier total qui s'oppose au romancier totalitaire et qui développe une nouvelle esthétique. Le personnage central du Roman total est le picaro dont le rôle consiste à mettre en œuvre l'esthétique du Roman total et, à travers elle, des valeurs authentiques. Un dernier aspect qui nous intéresse est finalement le rapport œuvre (art) / réalité et le concept garyen de l'œuvre comme valeur suprême.

Revenons à *Frère Océan* et à sa symbolique : il traduit non seulement une verve artistique foisonnante, mais représente également la prémisse d'un nouvel homme, rené d'un océan de culture :

Quant à l'impulsion créatrice, on ne peut s'empêcher de penser ici à la métaphore première de la vie, à la variété infinie des manifestations qu'elle obtient, depuis le moindre bourgeon jusqu'à «Guerre et Paix», à la lumière et à la cholrophyllle, à l'océan originel qui nous a donné naissance, et à la culture, ce nouvel océan ambiant, fraternel et nourricier, où commence à peine une étape de l'évolution qui cherche à faire de l'homme sa propre œuvre. (P. Sg., 12.)

L'homme seul est voué par sa nature à des gestes tyranniques et égoïstes, de sorte que, s'il n'entre pas en contact avec l'art ou le Roman, donc les fruits de Frère Océan, il n'a pas de chance de s'en sortir, voire de dépasser sa condition. Frère Océan est en même temps l'exemple à suivre du romancier «total», selon les propos garyens, c'est-à-dire du véritable romancier : celui-ci se conduit tel Sganarelle au service du seul maître, le Roman. Dans ce rôle, le romancier recourt à diverses astuces et techniques pour servir son œuvre ; s'il se

résume à un seul moyen artistique, en refusant catégoriquement bien d'autres, il se transforme en un romancier «totalitaire» qui ne sait plus défendre la cause du Roman. C'est sur la dichotomie romancier «total»/romancier «totalitaire» que repose la théorie du roman chez Gary. Le romancier «totalitaire» est asservi par la réalité de son temps, par ses *ennemis* et par sa *singularité psychique individuelle* qu'il *élabore en une définition fondamentale de la «situation» humaine* (P. Sg., 17) ; Kafka, Céline, Camus ou Sartre sont ainsi, selon Gary, des auteurs «totalitaires». Il faut retenir ici le concept garyen de Puissance, qui est la métaphore de la vision déterministe du romancier, de son angoisse existentielle ou de sa névrose. Gary, en définissant les œuvres «totalitaires» se sert souvent du concept de la Puissance par laquelle celles-ci sont dominées :

Nous [les romanciers] avons été piétinés, mutilés, réduits en bouillie par la Puissance, avalés et digérés par la réalité pour être ensuite éliminés sous forme de spécimens littéraires, simples signes cliniques de notre semi-existence terrorisée. [...]. Le roman est devenu une pathologie historique, un fournisseur de diagnostics psychiatriques plus encore que sociaux [...]. (P. Sg., 25-26.)

L'auteur lance sa critique surtout contre l'évolution du roman contemporain de lui, où prédomine, selon ses propos, le roman «totalitaire» soutenu par une présence exacerbée de la Puissance. Le romancier «total», en revanche, traite dans son œuvre la réalité dans sa complexité et dans sa totalité, où parmi les *ennemis* figurent en égale mesure les *alliés* (P. Sg., 16); des auteurs comme Balzac, Proust ou Tolstoï (avec quelques exceptions) figurent dans cette catégorie. Le roman «total» peut être reconnu par son personnage qui n'est pas enfermé dans aucune situation fixe, dans aucune conception idéologique (P. Sg., 19) ; par ailleurs, les idées qui sont véhiculées dans ce genre d'œuvre, ne déterminent pas tous les personnages, elles sont là pour créer des conflits dans la trame narrative et pour mieux débattre les sujets centraux du roman en question :

Tout arrêt définitif, toute fixation concentrationnaire du personnage dans une situation, ou dans une idéologie est inconcevable : s'il n'y avait qu'une situation de l'homme, qu'une idéologie, si l'on pouvait accepter un définitif quelconque, si l'homme pouvait être définitivement «exprimé» dans une philosophie, dans une société, [...], le roman serait entièrement tenu, asservi, par cette vérité totalitaire, arrêté en elle et par elle [...]. La vérité totalitaire est incompatible avec le roman. (P. Sg., 19.)

Pour Gary, il est important que le roman et l'œuvre d'art en général émettent des vérités et des valeurs, et qu'ils ne se bornent pas à démontrer la validité d'une seule d'entre elles. C'est pourquoi il plaide pour le roman «total» qui traite plusieurs aspects de la réalité humaine à la fois. En outre, ce genre d'œuvre préférée de Gary se distingue par un personnage à multiples facettes et rôles qui rappelle le *picaro*. C'est encore un élément qui, dans la vision garyenne, est à même de lutter contre la Puissance et donc contre le roman «totalitaire». Gary considère qu'une œuvre littéraire ou artistique, par les contraintes formelles de sa réalisation, ne peut

pas contenir toute la réalité et toutes les vérités. Un personnage à plusieurs identités, placé dans les situations les plus diverses, pourrait suppléer à ce manque et offrir une vision plus globale du monde par la littérature, par l'art en général. (P. Sg., 159). Le picaro est un personnage plein d'imagination, d'humour et de malice, et, par sa nature, il peut fortement enrichir le Roman et offrir plusieurs manières d'être ; il est, de même, un *agent provocateur* (P. Sg., 94) qui a la tâche de contrecarrer un style romanesque trop posé, susceptible d'anéantir un message littéraire aux significations multiples :

Je [Gary] m'efforce donc de bâtir Frère Océan autour d'un personnage qui ne sera ni peintre, ni musicien, ni romancier, mais qui jouera, avec le plus de violence possible, [...], dans le défi et la dérision, ce rôle essentiel qui fut de tous les temps celui de l'art, et qui en fait un ennemi naturel de tout «ordre des choses» : mon personnage sera un agent provocateur. L'art est une scandaleuse et salutaire provocation. (P. Sg., 94.)

Le personnage de Gary représentera une époque donnée d'une manière subversive, en se libérant des contraintes sociales et éthiques par le rire et la parodie (P. Sg., 144). Il développera de cette manière sa propre moralité, ses propres valeurs. Gary souligne que le picaro est un type de personnage provenant des couches sociales non-privilegiées ; il se trouve ainsi dans une lutte continuelle afin de s'affirmer, de démasquer les injustices et les absurdités de la réalité. En ce but, il utilise beaucoup son imagination et son intelligence, ce qui entraîne une diversité de péripéties et de tournures de situations dans l'œuvre de fiction dont il est le protagoniste. Par cette conduite, il séduit et amuse le public, en lui offrant *l'espoir du nouveau*, un syntagme-clé chez Gary dans sa conception de l'art. Par ailleurs, son comportement subversif et sa tendance à la parodie ont le rôle de mettre à l'épreuve l'authenticité des valeurs ; remettre en question les valeurs prouve leur viabilité ou leur non-viabilité :

Il [le picaro] n'hésitera donc pas à se moquer cruellement de ce qui lui est le plus cher, et on peut même représenter cette ironie essentielle comme une suprême approbation : tout ce qui accepte l'épreuve de l'ironie, de la moquerie, de la satire, de l'art, de la parodie, tout ce qui accepte le défi et la provocation prouve sa tranquille assurance de l'acceptation de la remise en question. Une vérité qui exclut la parodie, qui se protège par l'interdiction contre la moquerie, le ridicule et le rire travaille dans le même sens que ce qu'elle supprime : pour le passé de la vérité. (P. Sg., 285.)

En ce qui concerne le rapport entre l'œuvre artistique (que ce soit une pièce musicale, littéraire ou plastique) et la réalité historique ou sociale, cette dernière n'est qu'éventuellement une source d'inspiration pour l'artiste, mais elle ne doit pas influencer et endommager la qualité esthétique de l'œuvre. C'est pourquoi l'œuvre d'art véritable ne peut pas tenir lieu de morale ou incriminer la réalité dont elle s'inspire. Sa fonction principale réside dans le fait de susciter de l'admiration voire une transcendance de la part du sujet récepteur. Selon Gary, l'esthétisme seul, par l'effet qu'il produit chez chaque individu, peut

changer dans le temps la triste réalité, le monde. Pour le présent, l'œuvre d'art peut produire un effet de scandale, vu la beauté qu'elle répand dans une réalité de guerre, par exemple, ou de diverses catastrophes. Cependant, *l'œuvre d'art transforme le monde même lorsqu'elle ne s'en occupe pas*, (P. Sg., 106) par l'effet esthétisant qui transmet *l'espoir du renouveau*. Ainsi, l'art ne peut pas être pessimiste ; par son optimisme, il développe chez les individus une nouvelle optique existentielle, un nouveau mode de vie – donc des bouleversements personnels qui peuvent s'étendre jusque sur le plan social, de la réalité immédiate. *Le monde imaginaire joue le même rôle qu'une nouvelle réalité* (P. Sg., 163), c'est-à-dire que l'art et l'esthétique peuvent intervenir dans la vie quotidienne et la remodeler : *La somme des œuvres change ainsi profondément par l'expérience de l'imaginaire la conscience que l'homme a du monde de la réalité vécue : la dimension de la culture s'installe ainsi de plus en plus dans nos rapports avec ce qui est*. (P. Sg., 163.) Gary définit la notion de culture dans le même sens axiologique : *La culture, c'est lorsque les symphonies et les théories du cosmos, les mathématiques et les musées exigent la fin de la sous-alimentation, c'est lorsque l'homme commence soudain à voir d'abord dans tout ce qui est, tout ce qui n'est pas. La culture, [...] c'est une naissance de l'éthique à partir de l'esthétique*. (P. Sg., 206.)

Les valeurs sur lesquelles s'exprime Gary dans *Pour Sganarelle* visent en premier lieu l'œuvre d'art, plus précisément le Roman : *La seule valeur authentique poursuivie par le romancier ou le peintre à vocation totale ou dominante, c'est l'œuvre* (P. Sg., 180⁸⁵). Pour ce qui est du romancier, l'œuvre par excellence s'avère être le roman picaresque puisque celui-ci correspond le mieux à la conception du roman total, pour lequel plaide Gary (P. Sg., 434). En d'autres mots, s'il s'agit de l'œuvre d'art comme valeur suprême, Gary attribue ce rôle d'une manière générale à l'art. Le romancier, étant préoccupé par l'art, se préoccupe en égale mesure des autres valeurs, qui peuvent être les valeurs d'une époque, d'une société. Gary est d'avis que même lorsque le romancier veut mettre en évidence les valeurs de son temps, il le fait à travers l'art ; si son art convainc et séduit, les valeurs peuvent être transmises au-delà des époques : *Toute recherche de valeurs dans le roman, même lorsqu'elle constitue la trame même de l'œuvre, comme dans «Père et Fils» de Tourgueniev, est une recherche de la valeur-roman, ce qui explique pourquoi l'œuvre continue à agir et à porter alors que son prétexte-valeur ne nous concerne plus*. (P. Sg., 438.) Le romancier ne doit pas mêler son œuvre aux courants politiques de son époque parce que, de cette façon, son œuvre perd de sa valeur voire de son importance esthétique. Ainsi, elle perd son public et surtout celui à venir, donc la pérennité. Gary comprend en tant que valeur esthétique les marques picaresques : *constante métamorphose, invention, imagination, transformation, mélange de vérité et de mensonge* (P. Sg., 440), etc. Ce sont

⁸⁵ Cf. également P. Sg., 435.

des traits qui caractérisent le «flâneur urbain» de la postmodernité⁸⁶ ainsi que cette nouvelle éthique sans codes et préceptes fixes. L'auteur de *Pour Sganarelle* insiste sur le fait que si le lecteur se considère influencé par le contenu idéologique d'une œuvre et qu'il change d'éthique, cela est dû avant tout à l'esthétique de l'œuvre et surtout à la culture dont il est imbu : *Il n'y a pas de roman capable de changer le monde : seule l'action de la culture peut obtenir et obtient toujours, par le progrès ou par les révolutions, ce résultat.* (P. Sg., 430.) La culture, de son côté, est l'image d'une multitude de chefs-d'œuvre et renvoie symboliquement à Frère Océan (P. Sg., 198). Lorsqu'une seule œuvre se met à influencer les mœurs d'une société et à les contrôler, cela est mauvais signe : dans ce cas, il ne s'agit plus d'art et de culture véritables – l'invention, l'imagination et la transformation n'existent plus, et ce phénomène annonce la stagnation et la mort, donc l'absence de valeurs vitales. De même, si des valeurs uniques commandent (P. Sg., 428) l'artiste respectivement le romancier et qu'elles régissent leur œuvre, il est très possible que ces valeurs ne soient pas authentiques, étant impénétrables et exclusivistes.

Frère Océan devient l'appui sine qua non du romancier total dans la mise en œuvre et dans la mise à l'épreuve des valeurs existentielles. Le personnage-picaro agit en porte-parole du romancier, transmettant la nouvelle esthétique du Roman total, qui se distingue par l'espoir, la transformation et une imagination foisonnante. Cette esthétique subsumée aux autres exemples de culture qu'offre Frère Océan a le rôle de transformer et d'améliorer la réalité historique et sociale de l'homme, donc de préparer le terrain pour une nouvelle moralité. Cette éthique, dont l'élément esthétique joue un rôle capital, se réclame de la postmodernité. Gary ne s'exprime pas sur ce courant culturel et philosophique, cependant, il souligne à maintes reprises⁸⁷ l'importance de l'esthétique dans l'éthique et dans la révision des valeurs.

B. Le système des valeurs chez Gary

Occupons-nous, à présent, de chaque concept éthique séparément : il nous intéresse de voir de quelle manière ils sont illustrés dans l'œuvre de Gary et quelle est leur implication

⁸⁶ Bauman, 172.

⁸⁷ *L. Nuit*, 111-112 : [...] pour moi [Romain Gary], la culture, l'art, c'est une façon de vivre, ce n'est pas seulement une façon de regarder ou de lire. Ils [les jeunes contemporains de Gary] rêvent d'un art-artisanat avec leur vie pour matériau : pour la première fois depuis le début de la mimique chrétienne, il y a une jeunesse qui cherche un mode d'expression artistique, vécu, un artisanat de soi-même, une nouvelle liturgie assumée du matin au soir.

et 151 : *La seule obligation sacrée que j'[Romain Gary]'attribue à l'art ou à la littérature, c'est la recherche de vraies valeurs. Je crois qu'il n'y a rien de plus important pour un écrivain, dans la mesure où il se soucie de la vérité.*

dans l'éthique postmoderne. En ce sens, nous avons pris comme exemple de recherche un ou deux romans garyens où un concept éthique est discuté d'une manière pertinente. Cela ne signifie pas que dans les œuvres, que l'on a considérées exemplaires pour une valeur éthique, il n'y a pas également des réflexions concernant les autres valeurs. La responsabilité, par exemple, traverse toute l'œuvre garyenne ; cependant, il nous a semblé que les romans *Europa* et *Charge d'âme* expriment mieux et d'une manière plus détaillée cette valeur que les autres romans garyens. On a choisi, dans l'ensemble, une palette variée de romans, afin de mettre en évidence également les situations contradictoires, à première vue, mais qui enrichissent la perspective garyenne sur les valeurs et implicitement notre étude.

I. LE PARDON

1. Réflexions générales

La mémoire, en tant qu'acquis individuel et collectif, est chez Gary un motif majeur⁸⁸, et nous venons d'énoncer cette idée dans l'introduction. Si l'on pose le problème du pardon dans les romans de l'auteur, on touche de près à la mémoire. Lorsque le pardon intervient, c'est d'habitude pour réparer et réconcilier la mémoire, le passé. Le pardon détient en ce cas un autre rôle : il souligne la complexité du fait par rapport auquel il se situe et propose en même temps une façon de l'aborder, l'attitude qu'il faut adopter vis-à-vis de celui-ci : il se trouve que souvent il est difficile de pardonner car les actes graves du passé ne peuvent pas être effacés ; le temps qui s'est déjà écoulé ne peut pas être repris et revécu afin que ces actes outrageux soient enlevés de la mémoire. Les faits accomplis, qu'ils soient favorables ou maléfiques, marquent l'histoire et l'humanité. En abordant le pardon, on s'enquiert également sur sa valeur justicière, à savoir sur ce qu'il a de commun avec la justice, concept qui préoccupe beaucoup les narrateurs et les personnages garyens. Or, si la justice est étroitement liée au pardon, alors un troisième concept entre en scène : le mal. Nous nous y sommes brièvement référée au début du chapitre introductif avec l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal- tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Nous avons à cette occasion noté que les personnages garyens sont conscients de la manifestation du mal qu'ils combattent, chacun à sa façon, à laquelle ils essaient, tant que possible, d'opposer résistance. La réflexion sur le mal devrait être développée davantage à présent et de façon à ce que les notions de pardon et de justice apparaissent sous une autre lumière et puissent être mieux

⁸⁸ Cf. par exemple les romans *Europa*, *Les Enchanteurs*, *La Danse de Gengis Cohn* ou *Les Cerfs-Volants*.

définies. Paul Ricœur nous donne déjà l'exemple dans son ample essai *Finitude et culpabilité*⁸⁹ : pour lui, le mal est susceptible de beaucoup d'interprétations, ce qui est visible dans les mythes sur l'origine et la fin du mal, appartenant à différentes cultures anciennes du monde. Cependant, en dépit de cette symbolique si dense, il y a un trait fondamental qui définit et qui explique l'idée du mal : il s'agit de l'aspect du chaos, qu'il soit extérieur à l'homme ou, au contraire, qu'il habite ce dernier. Au chaos s'ajoute encore la «faillibilité» de la nature humaine qui a une prédisposition à la faute et au mal. La justice ou le pardon interviennent alors pour rétablir l'ordre et un certain équilibre. Le pardon est une forme justicière et, selon P. Ricœur, la vengeance peut être interprétée de la même manière, car *venger, ce n'est seulement détruire, mais en détruisant rétablir*⁹⁰. Il ne faut pas comprendre que le philosophe cité plaide en faveur de la vengeance, il lui attribue simplement une autre acception et justifie le recours si fréquent de l'homme à ce type d'action. Le pardon, quant à lui, opère dans le but d'intervenir comme tampon dans la chaîne du mal et des malheurs et dans le but, éventuellement, de la rompre ; plus encore : le pardon destitue la vengeance et le mal qu'elle perpétue, et rétablit l'ordre.

Une autre notion importante se rattache à la sphère du pardon : la culpabilité, car, lorsqu'on pardonne, il faut qu'il y ait un état de culpabilité ou un coupable. Or l'homme, comme nous venons de le signaler, est enfermé dans sa condition, limitée et faillible, ce qui entraîne souvent des situations de culpabilité, plus ou moins graves, sans que l'individu ne le réalise immédiatement ou qu'il s'en rende compte. Gary débat cette question ainsi que la valeur du pardon dans différentes situations : en temps de guerre (*Éducation européenne, Les Cerfs-volants*) et après la guerre (*La Danse de Gengis-Cohn, Le Grand Vestiaire*). On constate que, dans ce contexte, la relation principale qui s'impose et qu'il faut envisager, est celle du bourreau envers sa victime et vice-versa.

2. La Danse de Gengis Cohn : la relation bourreau/victime

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, il s'agit d'une relation ambivalente dans laquelle les deux acteurs inversent souvent leur place et où leur rôle proprement dit de bourreau ou de victime reçoit des connotations inattendues : le bourreau n'est plus considéré comme le mal absolu qu'il faut annihiler sans réserve et la victime n'est plus considérée comme un personnage sans défense. Les deux protagonistes du roman, Schatz et Cohn, endossent respectivement le rôle de bourreau et de victime car, tout au long des chapitres, on retrouve

⁸⁹ Paul Ricœur : *Finitude et culpabilité*, Éditions Montaigne, Paris, 1960, tome I&II.

⁹⁰ Ibid., tome II, 48.

des réflexions complexes sur ces sujets. Ainsi, on ne peut pas trancher net sur la culpabilité ou la non-culpabilité ; de plus, on ne peut pas délimiter Schatz en un personnage absolument négatif, donc en un représentant du mal, et Cohn en un personnage positif, à savoir en un porteur du bien. N'oublions pas qu'à la fin du roman un second narrateur intradiégétique fait irruption, du nom de Romain, qui est écrivain et qui se rend compte avoir créé toute l'histoire avec Cohn et Schatz, qu'on parcourt jusqu'à ce moment : le narrateur Romain se considère bourreau et victime à la fois – bourreau, pour «empoisonner» ses lecteurs avec ce genre de littérature pleine de dilemmes et de paradoxes ; victime, pour avoir succombé à sa propre imagination qui peut être nocive autant pour lui que pour ses lecteurs. Ainsi, la façon dont les deux narrateurs intradiégétiques, Cohn et Romain, traitent des sujets éthiques de la culpabilité et du pardon, renvoie à la vision de l'éthique postmoderne : les protagonistes sont placés en diverses situations et leur moralité est discutée par rapport à celles-ci – le moment de la fusillade pendant le régime nazi, le cadre de l'après-guerre, le doute des protagonistes d'être enfermés dans l'inconscient collectif de la civilisation européenne ou bien dans l'inconscient de l'écrivain Romain, et d'autres situations de la trame narrative que nous allons analyser de plus près. D'autres traits d'éthique postmoderne sont : le pardon de Cohn envers son bourreau qui pointe de temps à autre dans le roman ; la solidarité des deux protagonistes lorsqu'ils courent le danger d'être expulsés par Frère Océan de l'inconscient collectif. Ce sont des attitudes de nature irrationnelle ; l'attitude rationnelle, d'usage commun, serait le non-pardon conséquent de la part de la victime et éventuellement la vengeance ; l'amitié elle-même entre le bourreau et la victime serait exclue. Et pourtant, les cadres narratifs de *La Danse de Gengis Cohn* démontrent souvent le contraire.

Présentons d'abord de plus près les deux protagonistes et leur implication dans la thématique du pardon: le rapport bourreau/victime est constitué par l'ancien officier nazi, Schatz, et l'une de ses victimes juives, Moïche Cohn alias Gengis-Cohn, qui l'habite à présent à la façon d'un «dibbouk»⁹¹. Cette image suggère le fait que Cohn ne peut pas oublier le crime de Schatz et qu'en même temps l'ancien officier, puisqu'il en est possédé, ne peut pas l'oublier lui non plus. Or l'impossibilité d'oublier, dans ce cas, peut être interprétée par l'impossibilité de pardonner : Cohn ne peut pas pardonner le meurtre dont il a été victime et visiblement aussi ceux d'autres Juifs. Le dibbouk dit à propos de Schatz *qu'au fur et à mesure qu'il vieillit, son espoir de se libérer et de se débarrasser de moi fond à vue d'œil.* (D.G.C., 12). Si

⁹¹ Le dibbouk est dans la mystique juive l'esprit d'un défunt mécontent du sort qu'il a eu dans la vie qu'il vient de quitter par la mort et qui hante, par conséquent, le corps d'un vivant. (Explication donnée par Myriam Ruzniewski-Dahan in : *Romanciers de la Shoah*, 71.)

l'ancien officier manifeste la volonté d'oublier sa victime ou ses victimes et donc de se pardonner, il n'y parvient pas. Cette impossibilité d'oublier le passé et de se pardonner est due à Cohn lui-même qui, de par sa présence dans l'esprit de Schatz, essaie de lui faire prendre conscience de la gravité des actes commis et de faire en sorte qu'il ressente sa part de culpabilité. Le rôle du personnage-dibbouk se traduit ici par une veille auprès de son ancien bourreau, veille due à l'injustice et à la barbarie qu'il a subies ainsi que les autres Juifs lors de la fusillade commandée par Schatz. Le fait de tracasser continuellement l'esprit de Schatz, cet acharnement impitoyable, peut être, certes, perçu comme une sorte de vengeance. Cependant, il ne vise pas à la haine ou au mal rancuniers : le dibbouk n'a pas l'intention d'infliger à son ancien bourreau la même injustice et la même cruauté dont il a été jadis victime. Cohn veut, par contre, éveiller dans la conscience de Schatz des remords ; il veut entraîner celui-ci sur la voie du repentir puisque les faits de l'époque nazie ne peuvent plus être réparés ou modifiés du point de vue historique.

Cohn se sert encore d'une autre stratégie pour sensibiliser son ancien bourreau : l'ironie et la création de situations embarrassantes pour Schatz. Habitant le corps de l'ancien officier, Cohn prend de temps à autre la parole à la place de son hôte, le fait parler yddish contre sa volonté ou le fait éclater de rire dans des moments importuns. (*D.G.C.*, chapitre XVI.) Le dibbouk veut au moins se moquer de son bourreau et l'ennuyer avec ses tours d'ancien comique juif. Cohn ne pense jamais à tuer Schatz, il voit son rôle à torturer la conscience de son hôte par divers moyens comiques et parfois même cyniques: *Nous ne nous sommes plus quittés, Schaetzchen et moi* [Cohn], *depuis cette belle journée d'avril 1944* [date de l'exécution de Cohn]. *Schatz m'a hébergé : voilà bientôt vingt-deux ans qu'il cache un Juif chez lui.* (*D.G.C.*, 10.) Le dibbouk décrit ironiquement son rapport avec Schatz comme une amitié, mais le lecteur perçoit aisément qu'il s'agit ici d'une «amitié» imposée, qui cache autre chose que ce qu'elle veut paraître. Cohn provoque à un moment donné une crise cardiaque à son hôte et cependant il ne cesse de jouer la comédie : *Une crise cardiaque est vite arrivée et je* [Cohn] *ne tiens pas à perdre un homme* [Schatz] *qui m'héberge depuis tant d'années. Je ne sais pas du tout ce que je deviendrais sans lui.* (*D.G.C.*, 11.) Le discours de Cohn est bien ambivalent et cela est dû au registre ironique et souvent grotesque dont se sert le narrateur qui s'identifie à la voix du dibbouk. L'ironie et le grotesque trahissent une réalité pénible pour ce qui est de Cohn, à savoir l'injustice de son vivant d'avoir été persécuté et humilié et finalement exécuté. Ce qui est encore plus affligeant pour le dibbouk c'est que le même sort ont dû partager ses parents et bien d'autres Juifs encore. Ainsi, pour se débarrasser du poids insupportable de ce

passé aussi que pour pouvoir en témoigner au lecteur, il ne reste à Cohn que son registre comico-ironique qui simule la légèreté, ainsi que sa danse farouche, la danse-horà.

a.) Oublier = pardonner ?

Revenons maintenant sur la dynamique du rapport Schatz/Cohn et interrogeons-nous sur les valeurs de l'oubli: le dibbouk exorcise son passé funeste pour le faire revivre à Schatz et éveiller la conscience de celui-ci, mais il le fait également pour savoir où se situer dans le présent et comment représenter sa vie dorénavant. Schatz, par contre, essaie d'exorciser le dibbouk pour l'oublier et mener paisiblement sa vie. Il faut remarquer que, pour Schatz, oublier ne signifie pas forcément pardonner ; oublier, pour lui, c'est se débarrasser tout simplement d'un poids du passé sans y participer mentalement ou psychiquement, sans être prêt à changer son mode de penser et d'agir. On peut qualifier ce comportement d'égoïste d'autant plus que le personnage espère en finir avec sa crise de conscience par la boisson : *Il [Schatz] boit encore. Je [Cohn] commence à m'inquiéter : il essaie de se débarrasser de moi, ce salaud-là. (D.G.C., 13.)*

Schatz justifie ses actes de jadis en culpabilisant le régime de l'époque, imposé en l'occurrence par la situation historique :

[Schatz] : - *Ce n'est pas la même chose [...]. Il n'y a aucune comparaison possible. Il y avait la guerre. Il y avait une idéologie... Et puis, on avait des ordres... (D.G.C., 19.)*

Il veut démontrer à Cohn que lui, obligé d'exécuter les ordres, ne doit pas être jugé coupable des meurtres commis - c'est à la fois un paradoxe de la manière dont pense Schatz et de la loi. Pierre Legendre⁹², qui s'enquiert sur le statut du bourreau, met en cause ce paradoxe : il reconnaît, certes, que la loi protège ce type de meurtrier et cite en ce but l'article 327 du Code pénal français. Cependant la loi ne stipule pas que les actes du bourreau, considérés comme légitimes, soient aussi pardonnables. Cela veut dire que, même si la loi l'absout, le bourreau, en tant qu'homme, reste marqué à vie par ses actes : il y a dans l'histoire bien des cas de criminels psychiquement travaillés par leur passé qui arrivent parfois à devenir sensibles grâce à un long processus du repentir et donc d'un possible pardon personnel.

Chez Schatz, par contre, la volonté de réviser ses actes de l'époque nazie n'existe pas. C'est Cohn qui l'y oblige et, même de la sorte, l'ancien officier ne veut pas accepter sa part de culpabilité et de responsabilité dans ses actes du passé. Ce n'est que vers la fin du roman, sous l'impact de la veille infatigable de Cohn, que le bourreau donne quelques signes de

⁹² Cf. l'entretien avec Pierre Legendre, *L'impardonnable* in *Le Pardon*, Éditions Autrement, Série Morales no. 4, étude dirigée par Olivier Abel, Paris, 1991, p. 25.

repentir. L'attitude de Schatz qui commence à changer est due également à la présence des personnages de Florian et de Lily qui sont des allégories de la mort et qui représentent dans un sens plus large l'inconscient de Dieu (*D.G.C.*, 198-199). Cohn et Schatz, surtout, réalisent brusquement qu'ils se trouvent ensemble dans cet inconscient universel qui essaye de les expulser et donc de les anéantir. C'est ce danger mortel qui sensibilise l'ancien bourreau à ses crimes passés : il en devient brusquement conscient et essaie de changer son attitude de jadis en avertissant Cohn de la menace qui les guette à présent tous deux – Schatz tâche au moins en ce moment de sauver la vie de Cohn qui ignore ce nouvel anéantissement qui est imminent : Cohn entrevoit [q]uelque chose de dégueulasse [qui] se prépare, bien sûr, mais quoi ? La réconciliation judéo-allemande ? Non, tout de même pas, il y a des limites à l'horreur. (*D.G.C.*, 146.)

[Schatz] : - Cohn, [...]. Je [Schatz] sais de quoi je parle.
Je [Cohn] me tais. Nom de Dieu. Il [Schatz] a raison.
Schatz me regarde.

[Schatz] : - Vous [Cohn] comprenez, maintenant ? (*D.G.C.*, 147.)

Pierre Legendre avertit du fait que la loi, tout en absolvant le bourreau de ses crimes qu'elle remet sur le compte d'un régime politique à un moment donné, risque de réduire ce type de criminels à des instruments politiques en leur ôtant leur côté humain et l'esprit de responsabilité pour leurs actes. Or l'homme existe grâce au respect de principes qui ont pour but la préservation de la vie. Dès qu'on bafoue le principe de vie⁹³, le meurtre et le problème du pardon sont déjà instaurés. P. Ricœur⁹⁴, de son côté, nous met en garde du fait que la culpabilité n'est pas l'identique de la faute ou, dans notre cas de Schatz, l'identique du meurtre. Il faut que le sujet désigné comme coupable prenne lui-même conscience du mal commis, autrement la discussion sur le pardon perd son sens et ne mène à aucun résultat. De plus, si le coupable aboutit à cette prise de conscience⁹⁵ de ses mauvaises actions, la perspective sur le mal change aussi : il ne s'agit plus d'un mal extérieur, qui force l'individu à la faute et au crime, mais d'un mal créé par le sujet même à travers l'usage mauvais de la liberté⁹⁶.

La culpabilité de Schatz n'est pas à remettre seulement sur le compte du régime nazi qu'il servit, mais aussi à lui-même : le personnage se trahit lors d'un aveu qu'il fait à son médecin Guth (*D.G.C.*, 25.) ; Schatz reconnaît avoir tiré sur Cohn plus vite que prévu pour l'honneur de son uniforme (*D.G.C.*, 25.), ce qui est absurde et puéril considérant la gravité de l'acte. Schatz aurait peut-être pu atténuer le mal nazi auquel il devait obéir, mais, lui, l'intensifie de plus belle par ce geste. L'ancien officier essaie en vain de se déculpabiliser et de

⁹³ Syntagme employé par Pierre Legendre dans son entretien, *L'impardonnable*, in Abel, *Le Pardon*, p. 21.

⁹⁴ Cf. *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 99.

⁹⁵ Ibid, p. 100.

⁹⁶ Ibid, p. 101.

déclarer le régime nazi comme le seul coupable dans cette affaire. L'oubli auquel il souhaite parvenir à la suite de sa déculpabilisation n'est pas juste, c'est pourquoi Cohn l'oblige, à travers la mémoire, à revivre des tranches du passé nazi : le dibbouk espère que Schatz aura ainsi l'occasion de reconsidérer ses actes de jadis et d'y reconnaître sa part de culpabilité. Cohn décrit en ces termes l'inconscient de son hôte : [...] *un taudis. Pas de lumière, pas d'air, un plafond bas, des murs qui se referment sur vous de tous côtés, avec leurs vieux slogans nazis encore lisibles [...]. C'est plein de pourriture. Personne ne vient balayer, là-dedans, au contraire, on en rajoute.* (D.G.C., 123-124.) Ainsi, Cohn prend la tâche de «nettoyer» ces lieux et d'éveiller la conscience de son bourreau. Tant que Schatz ne se sent pas du tout coupable, Cohn ne pourra pas lui pardonner. Le pardon semble dépourvu de valeur et de sens dans le cas où le coupable n'est pas encore conscient du mal commis. Jacques Derrida, toutefois, plaide pour un «pardon inconditionné»⁹⁷. Le philosophe ne voit la valeur du pardon que dans un pareil geste : pardonner le pardonnable ressemble, selon lui, plutôt à une attitude d'excuse, de politesse ; le véritable pardon, en revanche, absout l'impardonnable. Dans les premiers chapitres de *La Danse de Gengis Cohn*, le dibbouk n'est pas encore prêt à ce pardon total : il se présente au lecteur comme un personnage qui pèse le pour et le contre, qui dresse son compte avec l'ancien bourreau Schatz, avant de s'engager dans la voie du pardon. Et pour cause, la conduite et les crimes de jadis de l'officier allemand sont de l'ordre de l'impardonnable.

Cohn semble être disposé à pardonner à Schatz au moment où celui-ci devient conscient de la gravité des actes commis dans le passé. Par ailleurs, le dibbouk affirme être toujours prêt à pardonner les crimes de Lily, la personnification de l'humanité (D.G.C., 66.). Or, Lily, dans son allégorie, représente également l'ancien bourreau de Cohn. Cela nous amène à conclure que le dibbouk a la vocation du «pardon inconditionné» dont parle Derrida et que l'étrange rapport qui existe entre Cohn et Schatz, cette oscillation entre pardon et vengeance, est dû à autre chose. D'un côté, Cohn affirme *être condamné à hanter le psychisme d'un ancien SS, enfermé dans son subconscient, sans cesse refoulé, obligé de lutter pour ne pas se laisser étouffer...* (D.G.C., 123); de l'autre, c'est apparemment Schatz qui l'a hébergé (D.G.C., 10) inconsciemment dans son for intérieur. Cette vie à deux, involontaire, leur a été imposée par une force supérieure, inconnue, qui pourrait être le destin ou des lois naturelles incompréhensibles. Ainsi, le manque de détermination de Cohn dans le processus de pardon s'adresserait à cette force supérieure confuse. Avant de se découvrir la vocation du pardon

⁹⁷ Le terme en anglais: *unconditioned forgiveness* in Jacques Derrida: *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, London and New York, 2001, chapitre II.

absolu, Cohn essaie de mettre de l'ordre dans ses rapports de dibbouk. C'est de cette façon qu'on pourrait s'expliquer ce paradoxe de l'attitude de Cohn qui hésite entre le pardon inconditionnel et la vengeance vis-à-vis de Schatz. Un autre éclaircissement à ce sujet est apporté par la question de l'oubli, car pour Cohn celui-ci serait l'équivalent de sa propre mort : si Schatz l'oublie, cela imposerait au dibbouk son «effacement» de l'inconscient du commissaire ; par conséquent, il ne pourrait plus jouir de son existence de dibbouk. Pour empêcher ce phénomène dangereux, Cohn doit manifester vivement sa présence dans le psychique de Schatz et parfois même brutalement. Cohn ne doit pas non plus oublier son bourreau et, surtout, il ne doit ni s'oublier soi-même ni son rôle de vigie dans l'inconscient du commissaire, sous peine que la mémoire et le pardon ne disparaissent eux aussi. Qu'il s'agisse chez Cohn d'un pardon partiel ou d'un pardon absolu, pour lui, le pardon ne s'identifie pas à l'oubli : on a pu voir jusque là que, selon Cohn, l'oubli équivaut plutôt à la mort qui entraîne dans ces conditions la suspension du pardon.

b.) L'inversement des rôles

L'ironie du rapport bourreau/victime est perceptible par le fait que Schatz se sent à présent persécuté par Cohn, alors que dans le passé c'était l'inverse ; le dibbouk, lui, en tant que Juif se sent bien caché et en sûreté dans le for intérieur de l'ancien officier. Le narrateur se sert de cette situation pour mettre en évidence l'éphémérité et la réversibilité de certaines fonctions ou rôles que l'individu prend à travers son existence. Cette observation est aussi valable pour ce qui est du rôle de bourreau ou de celui de victime : Cohn torture le for intérieur de Schatz et le fait souffrir, alors que jadis ce fut l'officier allemand qui fit du mal au dibbouk ; par ailleurs, lorsque la présence menaçante de Frère Océan, métaphore de la divinité, se fait ressentir dans le roman, Cohn et Schatz deviennent tous deux de possibles victimes ; de plus ils se réconcilient et unissent réciproquement leurs forces afin de faire face à l'anéantissement qui se prépare. Le rapport qui a si brusquement changé entre les deux, est inimaginable pour Cohn qui croyait dominer pleinement son ancien bourreau : *Il y a une chose que je n'ai pas prévue : Schatz aussi a l'air d'aller mieux. En me défendant contre l'expulsion [de Frère Océan], il me semble que je l'ai défendu aussi, bien malgré moi. [...] Je demeure un instant sans parole, toute l'horreur de ma situation m'apparaît clairement.* (D.G.C., 149.) Au départ, le rapport entre Cohn et Schatz est marqué par une inimitié soutenue qui laisse difficilement place au pardon ; celui-ci s'infiltré dans le roman au moment où les deux personnages réalisent la menace de Frère Océan et l'urgence de la réconciliation afin de se sauver de l'anéantissement qui se prépare. Il y a une tournure paradoxale dans la réversibilité du

rapport bourreau/victime qui renvoie à l'idée qu'on a mise en évidence auparavant, à savoir que si la loi épargne le bourreau, donc lui pardonne, la conscience de celui-ci, les meurtres commis, les outrages au *principe de vie*, par contre, ne lui pardonnent pas si aisément. Or le personnage de Cohn peut être vu, entre autres, comme la voix de la conscience de Schatz et, en l'occurrence, on n'aurait affaire qu'à un seul personnage, c'est-à-dire Schatz, et à un seul pardon, celui personnel, de sa propre conscience.

L'étrange situation des deux personnages qui se complaisent dans leur rapport soi-disant d'amitié et d'entente dont se vante ironiquement le dibbouk, est de temps à autre une sorte de tolérance réciproque qui frise l'indifférence : Schatz ne prend aucune mesure radicale pour échapper à l'emprise de Cohn et ce dernier aussi accepte sa vie monotone et triste à l'intérieur misérable de son meurtrier. Le narrateur Cohn trahit à plusieurs reprises son mécontentement à l'égard de la société des années 1966 qui ne semble plus du tout intéressée de la gravité des crimes nazis et qui regarde avec indifférence le passé :

Il y a une foule de journalistes dans la rue, mais je [Cohn] passe inaperçu : je ne suis plus d'actualité, le public est saturé, il m'a assez vu, on lui a assez cassé les oreilles avec ces histoires et il ne veut plus entendre parler. Les jeunes surtout, se fichent de moi comme de l'an 40. Les anciens combattants les ennuient, avec ces interminables rabâchages de leurs exploits passés. (D.G.C., 11.)⁹⁸

Jean Baudrillard⁹⁹ considère que, dans une société marquée d'indifférence, la question du pardon ne peut pas être posée parce qu'une société pareille a perdu ses lois morales de base et le pardon, y faisant partie, ne peut plus être exercé dans ces conditions. L'auteur avertit du fait que de nos jours les non-valeurs se confondent aux valeurs et que le pardon, lui aussi, risque de dégénérer dans de l'indifférence, donc d'une non-valeur, ou en une acceptation de n'importe quoi. Or, justement, accepter tout, même l'imposture, en tant que valeur, en considérant, de plus, ce geste d'acceptation comme pardon ou attitude positive, renvoie plutôt vers le chaos qu'en direction d'une morale généreuse et libératrice.

La survie de Cohn en tant que dibbouk dans la conscience de Schatz peut être vue également comme une quête justicière ou comme une recherche de pardon vis-à-vis de son ancien bourreau. Il faut souligner ici un autre paradoxe : Cohn rend justice à soi-même et au passé, d'un côté, par ses accès de colère et de fureur adressés à Schatz et, de l'autre, par ses essais de se réconcilier avec son ancien bourreau, donc par une conduite de compromis. Si on voit chez le dibbouk qu'il tend au pardon, celui-ci se confond cependant souvent à la tolérance, attitude qui risque à son tour de ressembler à celle de l'indifférence. L'ancien

⁹⁸ Cf. également *D.G.C.*, 81.

⁹⁹ Cf. l'entretien avec Jean Baudrillard, *Paysage sublunaire et atonal*, in Abel, *Le Pardon*, 40 : *Aujourd'hui, le pardon est devenu la tolérance, la vertu démocratique par excellence, une espèce d'écologie protectrice de toutes les différences, [...]. On tolère tout, même le plus inacceptable.*

officier, de son côté, est bien sceptique quant au possible pardon de Cohn : *Un Juif particulièrement mal intentionné, du genre qui ne pardonne pas...du genre...«exterminé». Ce sont les plus coriaces. Ils n'ont pas de cœur.* (D.G.C., 23.) Le dibbouk apparaît tantôt passif par son existence superposée à celle de Schatz, tantôt il semble bien décidé et tenace à mener cette vie double en recherchant la justice dont il n'a pas pu jouir de son vivant. La quête justicière de Cohn traduit son effort de trouver une voie adéquate au pardon. Même si Schatz ne croit pas au pardon de Cohn, ce dernier semble être confronté à cette possibilité. Cohn devient impardonnable et vengeur seulement au moment où Schatz essaye de l'exorciser et de s'en débarrasser définitivement. Pour le dibbouk, il est important que son ancien bourreau ne l'oublie pas et surtout qu'il n'oublie pas ses crimes ; la mémoire des faits passés doit être gardée, afin de prévenir la répétition des meurtres commis – ainsi voit Cohn son rôle de dibbouk dans la conscience de Schatz, et c'est un rôle qui ne ressemble plus à celui d'une victime, c'est plutôt l'image d'un combattant qui de temps à autre torture la conscience d'une personne, en l'occurrence Schatz, afin de la responsabiliser ; cependant, pour le commissaire, les interventions inopinées et souvent violentes de Cohn sont identiques à celles d'un bourreau.

c.) Frère Océan et le pardon vu comme échec

Le champ d'influence de la victime s'étend sur l'humanité entière : Schatz et Cohn se retrouvent au chapitre XXIII dans l'inconscient du monde entier. Un troisième personnage vient les joindre : c'est l'Océan, désigné par le titre du chapitre ; il s'agit plutôt d'une allégorie que d'une figure romanesque car il n'est présent dans la narration que par son nom. *Frère Océan* est en train d'expulser aussi bien Schatz que Cohn de la Terre pour créer un nouveau monde. Il faut envisager dans ce contexte le sens que Gary attribue à l'image complexe de l'Océan : celui-ci représente, dans l'optique garyenne, la promesse et l'espoir d'une humanité authentique, parfaite même, où les hommes sauront enfin apprécier la vie avec ses valeurs et où ils sauront enfin distinguer celles-ci du mensonge et des faux slogans. Dans le chapitre XXIII de *La Danse de Gengis-Cohn*, le personnage absent de *Frère Océan* se prépare donc à renouveler l'humanité, ce qui suppose l'évacuation des anciens individus, dont Schatz et Cohn, ainsi que l'Histoire même. Le dibbouk, en revanche, perçoit cette intention apocalyptique de l'Océan comme un danger pour la mémoire de la nouvelle Terre. Le passé, en sa vision, quelque funeste qu'il ait été, ne doit pas être épongé ; son existence de dibbouk consiste principalement à veiller là-dessus. Au moment où l'Océan veut le chasser, Cohn s'y oppose violemment et prend une attitude vindicative et féroce suggérée dans le texte par la

danse – horà : [...] je [Cohn] lui [à Schatz mais également au monde entier] fais tâter de notre vieille «horà» et je vous prie de croire que mes bottes tapent dur, je lui mets le paquet, j'espère que ça fait mal. Avec un peu de chance, j'arriverai à lui donner un nouveau choc traumatique, à cet enfant de pute. Le subconscient est fait pour ça. (D.G.C., 148.) La forme de lui s'adresse à Schatz qui est directement visé par l'Océan à cause de ses actes criminels contre l'humanité, donc à cause de sa culpabilité. La danse vengeresse de Cohn vise également au côté meurtrier de l'humanité, dont Schatz n'est qu'un simple représentant. Cohn ne hante pas seulement le «subconscient» de Schatz, mais, par une mise en abîme du discours romanesque, aussi celui de la civilisation européenne. Cette image à large extension apparaît plus loin dans le texte lorsque l'intention de l'Océan de tout engloutir, Schatz et Cohn à la fois, devient plus claire. Ce n'est pas Schatz à lui seul le coupable de tant de maux commis inconsciemment, mais toute une civilisation. L'Océan, étant en train de créer la nouvelle Terre et le nouvel homme, se voit obligé d'anéantir les deux inconscients : celui de Schatz et celui «collectif» de l'humanité. Ce n'est qu'en les purifiant tous deux qu'il pense pouvoir poser les bases de sa nouvelle œuvre. Cet anéantissement peut être aussi perçu au premier abord comme une sorte de vengeance, un décompte fait à l'adresse de Schatz par une force supérieure, car Frère Océan se confond avec Dieu (D.G.C., 146) en tant que Dieu justicier et créateur d'un homme nouveau. Cohn, bien qu'il réagisse si brutalement par le biais de sa danse, semble avoir persuadé cette force inconnue de sa cause puisque le rejet s'arrête et que les deux protagonistes sont épargnés. Le paradoxe qui résulte de cette situation est que le dibbouk, grâce à sa danse presque meurtrière, sauve la vie de Schatz : *Il y a une chose que je [Cohn] n'ai pas prévue : Schatz aussi a l'ai d'aller mieux. En me défendant contre l'expulsion, il me semble que je l'ai défendu aussi, bien malgré moi.* (D.G.C., 149). La danse de Cohn qui représente une révolte face aux crimes passés et, en même temps, une mise en valeur de son identité humaine, a un effet inattendu. On croit que le geste du dibbouk va tuer son ancien bourreau, or Cohn n'a aucunement l'intention de se venger de son meurtrier – au demeurant, il aurait pu le faire depuis longtemps. Le combat entêté de Cohn se dresse contre l'oubli, comme nous avons pu déjà le constater ; s'il y a de la vengeance, ce n'est que vis-à-vis de l'oubli.

Arrêtons-nous maintenant sur le personnage absent de Frère Océan : il est en train de se débarrasser de Cohn, de Schatz et de tout ce que la Terre et l'humanité ont produit jusqu'à ce moment-là. S'il procède à cette destruction totale, c'est parce que le pardon ne peut apparemment pas entraver la manifestation du mal : celui-ci se perpétue depuis des siècles sous diverses formes, l'une plus sournoise que l'autre, de sorte que l'homme ne réussit plus à détecter sa présence dangereuse et à l'éliminer. Vu l'impuissance du pardon à remédier à

cette situation qui ne cesse de se répéter, l'Océan veut faire table rase de tout le passé ainsi que de l'homme qui en est le détenteur, afin de créer un nouvel homme et un nouveau monde, plus fiables et qui n'ont plus aucun lien avec l'ancienne Terre et ses habitants. Ainsi pourrait-on déceler chez l'Océan une attitude de déception vis-à-vis du pardon. Il lui faut une autre solution et cette solution ne réside pas seulement dans la disparition complète de l'humanité et du monde, mais aussi dans l'anéantissement des mentalités et des attitudes de l'homme. Il est à noter que dans *La Danse de Gengis Cohn*, Frère Océan ne tue pas le dibbouk et Schatz, mais est en train de les expulser définitivement du «subconscient collectif» de la Terre dans le but de nettoyer ce dernier, imprégné d'atrocités humaines et de tranches d'Histoire de mauvais augure. En expulsant les deux personnages du «subconscient collectif», l'Océan pense avoir créé la prémisse du nouvel homme, qui perd la mémoire funeste de l'ancien monde et peut recommencer son aventure sans ce poids embarrassant. Nous savons cependant que le dibbouk s'oppose farouchement à cette démarche de faire table rase de la mémoire. Par sa danse-horà, Cohn veut signifier à Frère Océan que ce passé odieux doit être gardé dans le projet du renouveau sans lequel le nouvel essai de création pourrait à son tour échouer dans la destruction. En ce qui le concerne, le dibbouk est prêt à accepter la mort dans la noyade générale que propose l'Océan, mais pas avant d'avoir marqué de sa mémoire l'inconscient de cette nouvelle humanité :

Je [Cohn] vais peut-être me laisser expulser, accepter de disparaître, me dissoudre complètement dans l'Océan qui est ou n'est pas fraternel, mais qui vous permet au moins de vous noyer. Seulement, il faut que ce type [l'Océan] fasse un effort digne de moi. Il faut qu'il saigne, qu'il m'arrache hors de lui avec un lambeau de chair. (D.G.C., 149).

Même si le pardon, la mémoire, la justice et tant d'autres valeurs morales ont perdu de leur importance pour l'homme contemporain, Cohn oblige Frère Océan à leur redonner la place qu'elles méritent au sein de l'humanité nouvelle qui va voir le jour. Observons que le dibbouk transmet son intention à Frère Océan à travers une forme artistique, à savoir la danse, plus précisément une danse traditionnelle juive - la danse-horà. Pour exprimer sa révolte et son emportement, Cohn ne recourt pas à la violence physique et au meurtre, mais à l'art. Sa danse est violente puisqu'elle met en œuvre toute la souffrance de son passé, mais c'est une violence sublimée à travers l'art. Ainsi, la révolte du dibbouk et son message, qu'il veut transmettre à Frère Océan et implicitement à la nouvelle humanité en train de naître, se teint d'esthétisme. La conduite qu'adopte Cohn en ces moments converge aux aspects de l'éthique postmoderne, relevés par Bauman et par M. Maffesoli : la danse du dibbouk exprime des émotions et des sentiments forts qui touchent le public ou les interlocuteurs ; la communication s'établit ainsi aisément car, par la création de l'espace esthétique, les

barrières de l'espace social et de l'espace cognitif tombent, laissant de la place à l'empathie et à un rapprochement entre les individus.

d.) Pardon pour l'homme, haine contre ses actes

La question du pardon ou du non-pardon est difficile à poser dans le rapport des deux protagonistes : il y a tantôt de la rancune, tantôt de la tolérance réciproque. La tentation de vengeance de Cohn ne vise pas la personne de son ancien bourreau, mais le passé, les anciens actes de Schatz ; c'est à eux que le dibbouk s'en prend et non pas à l'homme. Schatz reste pour Cohn une personne qu'il faut respecter même avec son passé criminel et avec sa lâcheté présente. Le dibbouk en prend conscience lorsque Frère Océan épargne finalement de l'anéantissement la victime et le bourreau à la fois ; c'est un choc pour Cohn qui s'attend à ce qu'il soit seul sauvé et Schatz définitivement puni (D.G.C, 148). La volonté de Frère Océan de garder la vie des deux personnages à la fois fait comprendre à Cohn qu'il doit lui aussi se réconcilier avec son ancien bourreau. Le dibbouk est bouleversé par cette constatation, mais paraît avoir découvert une vérité fondamentale : *Est-ce-que vraiment la victime et le bourreau sont condamnés à demeurer liés l'un à l'autre tant qu'il y aura des hommes ?* (D.G.C., 149.) L'image de l'homme dans sa dignité et dans sa grandeur, que chaque individu devrait et pourrait adopter, ainsi que la croyance en un perfectionnement possible de l'homme sont pour le dibbouk plus forts. Il ne lui reste, en ce qui concerne la personne de Schatz, que l'espoir que son ancien bourreau fera un jour le sacrifice de changer et de comprendre la présence du dibbouk dans sa conscience. Cohn prend, dans ce chapitre, vis-à-vis de Schatz une attitude débonnaire parce qu'il connaît la faiblesse et les failles de la condition humaine. La culpabilité ne devrait pas être attribuée entièrement à Schatz, mais, selon Cohn, à Dieu qui a créé l'homme tel qu'il l'a fait : *Si j[Cohn]'étais croyant, je dirais que c'est Dieu qui essaie de créer le monde, une idée qui ne Lui est encore jamais venue, à moins de considérer ce monde comme une création, une insulte qui ne viendrait même pas à l'esprit d'un athée.* (D.G.C., 146). Cohn se considère donc comme une victime de la création divine, une victime de Schatz et de l'idéologie nazie, mais aussi une victime de l'époque contemporaine, donc de l'après-guerre qu'il vit en dibbouk. Au chapitre XIII, Schatz reproche à Cohn sa lutte engagée et acharnée pour réhabiliter l'image du Juif persécuté, donc de l'homme opprimé injustement et sans raison. L'ancien officier fait remarquer au dibbouk que la société contemporaine ne s'intéresse plus du tout au passé, que les temps ont changé et que la postérité a maintenant d'autres intérêts et d'autres préoccupations. Les abus de la Seconde Guerre mondiale avec les camps d'extermination sont d'une importance mineure par rapport à la menace actuelle des

armes atomiques qui vise l'humanité entière. Les atrocités de jadis n'ont ni cessé ni diminué, elles se sont aggravées et multipliées. La guerre atomique vise à présent toute la planète, tandis que les camps de la mort n'étaient destinés qu'à un certain pourcentage d'individus. Schatz fait remarquer à Cohn que sa présence comme dibbouk qui essaye de sensibiliser et de changer la conscience meurtrière du bourreau et de l'Histoire est vaine : *Cessez donc de vous accrocher à votre magot, à votre petit capital de souffrance, d'essayer de vous rendre plus intéressant que les autres. Ils sont deux milliards, mon ami. Alors, qui cherchez-vous à impressionner, avec vos six millions ?* (D.G.C., 81.) Cohn se considère donc plutôt victime des circonstances historiques que victime de Schatz qui est un homme. Or, pardonner à l'Histoire, tâcher de la modifier et de la réparer s'avère pour Cohn plus difficile que pardonner à un homme. Ainsi l'obstacle au pardon n'est pas l'homme comme individu, mais les conséquences de ses actes : leur nature scandaleuse et affligeante empêche le sujet de dépasser sa souffrance de jadis et donc de lui préparer un terrain favorable au pardon. Cohn lui-même est encore habité par les moments funestes des traques juives qui lui ont coûté la mort, et cela, il est évident, lui rend le pardon plus difficile.

e.) La culpabilité divisée

Le rapport victime/bourreau n'existe pas seulement entre Cohn et Schatz mais aussi entre Cohn et Florian. Dans le roman, ce dernier symbolise la mort, plus précisément la mort au service d'un autre personnage, Lily. L'agent de la mort, donc, n'est pas Florian, mais Lily. Le rapport victime/bourreau devrait être envisagé en ce cas entre Cohn et Florian allié à Lily. Il faudrait tout d'abord éclairer brièvement le rôle de Lily dans le roman et ce qu'elle symbolise, afin que les nuances de sa relation avec Cohn soient plus explicites : Lily personnifie l'humanité en quête du bonheur, de l'absolu, mais elle est continuellement déçue par «les grands hommes»¹⁰⁰, à savoir les divers hommes d'État à travers l'Histoire qui, par leur brutalité et leur autorité démesurée, l'enlisse dans le malheur et la mort. Lily est paradoxalement aussi une séductrice qui, par ses charmes, tue ces «grands hommes» asservis aux imperfections et aux faiblesses de la condition humaine. Lily force en même temps ses amants au crime passionnel contre d'autres individus qui font partie de l'humanité, donc de Lily. Le syntagme de «crime passionnel» doit être compris avec son double sens, paradoxal – un meurtre commis par amour et par souffrance à la fois¹⁰¹. C'est ainsi qu'il faudrait

¹⁰⁰ L. *Nuit*, 354. (Gary cite là l'exemple des dictateurs Staline et Hitler.)

¹⁰¹ Cf. Judith Kauffmann: *La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-hora des mythes de l'Occident* in *Études Littéraires*, Québec, Canada, 1984, 17(1) : p.71-94.

expliquer la nature paradoxale de ce personnage féminin qui, d'un côté, voue à la mort et qui, de l'autre, est lui-même condamné à la mort.

La place de Cohn dans toute cette allégorie est celle des sacrifiés, des victimes, au nom du bonheur et de l'amour. Lily, principale responsable de tous les meurtres de l'Histoire, donc de celui contre Cohn, atténue à première vue la culpabilité de Schatz contre le dibbouk. Le narrateur, à la fin du chapitre XIV, dit à propos du commissaire que celui-ci reconnaît avoir tiré sur les Juifs et que, de la perspective de l'homme mûr, il ne répéterait pas ce geste. Schatz remet ses activités d'ancien officier à sa fougue de jeune homme et à sa fidélité de l'époque aux idéaux du régime nazi. Cependant, il se pose le difficile problème qu'au moment où on reçoit un ordre militaire, du point de vue pratique, il est presque impossible de ne pas s'y soumettre ; même si on désapprouve les actes auxquels un régime vous force, la réalité ne vous laisse pas de choix. C'est pourquoi celle-ci y porte aussi sa part de culpabilité, à côté de Lily. Par ailleurs, si Lily tue, ce n'est qu'à cause des chefs d'État et la culpabilité leur revient en grande partie ; le Baron considère que *Lily a été kidnappée, bâillonnée, obligée d'assister en silence à toutes ces horreurs, que, du reste, elle ignorait. Elle doit être considérée comme la première victime de ce voyou [Staline, Hitler, etc.] qui l'a contrainte à le suivre.* (D.G.C., 98.) Le passage cité vient renforcer le rôle ambivalent et paradoxal à la fois de ce personnage féminin : elle séduit et tue et, en même temps, c'est elle la victime qui doit subir les outrages des hommes. Le narrateur nous la présente sous son côté tyrannique mais aussi irresponsable et très capricieux ; elle est prête et disposée à tuer deux fois la même personne, donc à répéter ses meurtres passés :

[Lily] : - *Elle est admirable, cette Crucifixion, Florian. J'en veux encore une.*
- [...]

[Florian] : - *Lily, ce n'est pas possible ! J'ai ... j'ai mal entendu. [...] Lily, tu n'as pas honte ?* (D.G.C., 193.)

C'est un personnage qui, dans ce contexte, est dépourvu de sentiments et surtout du sentiment de responsabilité. C'est pourquoi il ne se sent pas coupable et, ainsi, lui pardonner devient absurde. De plus, en défiant constamment la mesure, comme Lily qui abuse de ses crimes, le pardon vis-à-vis de ces actes devient presque impossible sinon désuet. Le principe de limite ou l'*Interdit* a le rôle de conserver la *Référence*¹⁰² en tant que représentation du «principe de vie». Dès que la *Référence* disparaît, le pardon, en tant que valeur, s'estompe lui aussi et risque de dégénérer, comme nous venons de le dire, en des formes hybrides représentées par exemple par la tolérance¹⁰³ ou l'indifférence. Or, l'attitude de Lily, à la fin

¹⁰² Cf. l'entretien avec Pierre Legendre, *L'impardonnable*, in *Le Pardon*, 32.

¹⁰³ La tolérance comprise, comme dans l'entretien avec Pierre Legendre, en tant qu'acceptation même de l'inacceptable.

du chapitre XXX, est évidente : c'est une attitude d'indifférence vis-à-vis de ses victimes, mais aussi d'elle-même. Il n'y a chez elle aucune trace de remords, de regret ou de pardon. Même si Florian et parfois Cohn aussi la considèrent responsable des crimes de l'Histoire, elle refuse de reconnaître la démesure de ses actes et, enfin, sa culpabilité. (D.G.C., chapitre XLIV.) Le motif de la culpabilité est bien nuancé dans ce roman : il n'y a pas de coupable majeur, ce n'est pas seulement Schatz ou le régime nazi qui sont responsables des crimes du passé ; il y a toute l'humanité qui s'est inconsciemment faite coupable. Ainsi le verdict n'est pas catégorique et cette perspective appartient encore à l'éthique postmoderne. Celle-ci ne fait pas un départ entre bien et mal, entre coupable ou non-coupable, mais elle engage à une analyse plus approfondie et réaliste des événements et des circonstances.

La relation de Lily et Cohn surprend, elle aussi : Cohn, bien qu'il soit victime de Lily, c'est-à-dire que sa mort ait été entraînée par la volonté de celle-ci, lui reste fidèle et continue à l'aimer. L'image de grandeur, de beauté et de perfection qu'inspire le personnage de Lily est trop puissante et trop influente pour que le dibbouk reste indifférent et qu'il préfère l'univers limité des faits passés et des pensées rancunières. Lily est encore à même d'inciter son ancienne victime à l'espoir et à l'imagination : Cohn cite en ce sens une maxime de son maître Rabbi Zur, dont il se sent l'adepte – «*Moshé, il ne suffit même pas d'être aveugle pour la [Lily, l'humanité] voir comme il faut. Il faut savoir encore l'imaginer. C'est un rare talent, Moshelé, donné seulement aux meilleurs [...]*». *Rabbi Zur avait raison. Si personne ne rêve de l'humanité, l'humanité ne sera jamais créée.* (D.G.C., 181.) Cette attitude de Cohn met en évidence le fait qu'il est prêt à oublier et à pardonner les outrages de Lily envers lui et ses confrères, pourvu que l'espoir et la possibilité de changement persistent. Le dibbouk avoue sa fascination et son humilité vis-à-vis de ce personnage. Florian désigne Cohn comme *l'amoureux fidèle et tendre de Lily, toujours prêt à servir* (D.G.C., 186). Or ce n'est que grâce à ces sentiments généreux d'amour et d'admiration profonde que le dibbouk réussit à pardonner. Il est conscient que Lily ne reconnaîtra pas ses fautes et ses meurtres et que lui, Cohn, ne vaut pas beaucoup à ses yeux. Florian est fortement révolté concernant l'indifférence outrageante de Lily vis-à-vis de sa victime, Cohn, qui l'accueille, pourtant, avec déférence et admiration :

[Florian] : - *Allons, Lily, tout de même ! Tu ne te souviens pas de l'ami Cohn ? Après tout ce que tu lui as fait !*

- *C'était très bon, dis-je [Cohn] galamment.* (D.G.C., 186.)

L'ironie et l'humour noir que révèlent ces propos cachent le drame personnel du dibbouk ; celui-ci se sert de ce genre de discours pour exprimer sa détresse mais surtout pour exprimer la gravité de la situation à laquelle il ne cesse de se confronter, et avec lui toute une humanité. Pour avertir de cette vérité poignante et alarmante à la fois, Cohn se sert de

répliques ironiques à travers lesquelles il transmet généralement le contraire de ce qu'il devrait dire ; il feint de ne pas connaître la vérité tout en l'exprimant à l'envers. L'humour noir résulte de cette simulation d'un comique qui repose sur des faits et des situations graves qui, vus de plus près n'ont rien de drôle. Si le dibbouk use de ce procédé déconcertant, c'est pour surpasser son affliction mais aussi pour *inverser symboliquement les relations de pouvoir*¹⁰⁴ vis-à-vis de Lily ou de Florian. De plus, l'ironie est également un moyen chez Cohn d'exprimer son exil ontologique¹⁰⁵ puisqu'il ne trouve plus sa place nulle part : à l'époque nazie il fut exécuté, donc le droit à la vie sur terre lui fut refusé ; au présent de la narration il vit comme dibbouk dans la conscience de Schatz et plus généralement dans la conscience collective de l'humanité – ce genre de vie ne le réjouit non plus, puisqu'il trouve cette double conscience comme un *taudis* (D.G.C., 123), donc impropre à la vie, au propre et au figuré car cette conscience est surtout chargée de crimes et d'exactions humains. Par ailleurs, la conscience de Schatz autant que celle collective, représentée par Frère Océan, veulent se débarrasser au plus vite de lui. Personne ne veut de Cohn, personne ne l'accueille, le personnage est chassé de partout. Pourtant, il y résiste et s'y oppose farouchement à travers sa danse-horà et à travers son discours ironique. Cette éthique l'aide à prendre ses distances par rapport à son passé, à sa détresse, et à assumer son rôle de vigie au milieu de la conscience collective pour les générations futures. J.-F. Pépin a analysé dans son étude les formes de l'humour, dont l'ironie et la dérision, dans les œuvres de Gary et d'Isaac Bashevis Singer, et aboutit à la conclusion que l'humour exprime dans une première étape l'exil ontologique des personnages mais c'est lui encore qui ouvre la voie à un *humain possible*¹⁰⁶. Or cet *humain possible* peut être compris également comme une forme d'espoir et de pardon «inconditionné» : l'amour et la confiance du dibbouk pour Lily malgré la conduite ingrate et mesquine de celle-ci démontrent cette possible interprétation. Lily ne ressent aucun remords envers Cohn : l'exécution de ce dernier a eu lieu suite à un caprice dont elle ne se souvient même plus. Cependant Cohn affirme avec conviction, dès la première partie du roman : *Moi [Cohn] qui vous parle [...], je l'[Lily] aime encore. Je suis prêt à tout lui pardonner. [...] La vérité est que j'en suis toujours très amoureux et que je pense à elle [Lily] tout le temps [...].* (D.G.C, 66.) – et Cohn parle ici franc sans plus user de son style ironique ou cynique ; il veut la réinventer, la recréer à travers son imagination, et pour que son «œuvre» réussisse, il doit être prêt à lui pardonner.

¹⁰⁴ Florence Mercier Leca, *L'Ironie*, Hachette, Paris, 2003, p. 75.

¹⁰⁵ Pépin, 12-13.

¹⁰⁶ Ibid., 13.

f.) L'écrivain-bourreau

Le rapport bourreau/victime et ses conséquences s'étendent par un procédé de mise en abîme jusqu'à l'auteur même du roman, R. Gary. Celui-ci apparaît brusquement comme personnage mais aussi comme narrateur à la fin de l'œuvre, sous le nom de Romain et avec la profession d'écrivain ; la trame narrative nous le présente pendant sa visite au musée du ghetto de Varsovie. Le choc de la visite est terrible puisqu'il s'évanouit. À partir de ce moment, le texte produit une confusion entre l'identité de Cohn et celle de Romain, jusqu'à les confondre en un seul et même personnage. Il y a ainsi une identification entre Romain, le personnage qui est écrivain, et le dibbuk. Romain tombe victime des événements historiques du passé, donc il est victime de la mémoire tout comme Cohn qui ne peut pas oublier son exécution de 1944 et qui en vit avec le fardeau. Dans le cas où l'écrivain se transforme en victime, le bourreau est à première vue absent. Celui-ci exerce plutôt une influence indirecte sur le personnage Romain puisqu'il ne s'agit pas d'un bourreau en tant qu'individu, mais d'un passé meurtrier. Cohn et l'histoire du ghetto de Varsovie en font eux aussi partie et ils tracassent la conscience de Romain. Le paradoxe qui en résulte est que Cohn se retrouve, d'un côté, en tant que victime de Schatz et de l'époque nazie, mais que, de l'autre côté, il hante et tarraude l'esprit de l'écrivain. Cependant, Cohn ne peut pas être considéré ici comme bourreau, puisqu'il ne tue ni Schatz ni le personnage Romain. Il leur fait plutôt vivre son propre calvaire de jadis, il leur fait part de son malheur.

Le narrateur Romain reconnaît à la fin du roman avoir créé lui-même le personnage de Cohn et toute son histoire. L'écrivain est, de ce point de vue, la victime de sa propre imagination : *Dans un instant, je [Romain] vais ouvrir les yeux, et je ne le [Cohn] retrouverai plus jamais. Et pourtant, je le vois si bien, encore, là, devant moi [...].* (D.G.C., 272.) Bien que son imagination provoque l'évanouissement et le malaise, Romain regrette le moment où il devra quitter son univers imaginaire pour se retrouver dans la réalité quotidienne. Le discours de *La Danse de Gengis Cohn* pose de nouveau le problème de la culpabilité de Schatz: si, jusque là, on avait attribué une partie de la culpabilité de l'ancien officier au régime qu'il servait, le narrateur Romain se pose la question si ce n'est pas lui le coupable puisqu'il a inventé le personnage de Schatz et celui de Cohn. L'écrivain se considère en ce cas comme un homme *impitoyable qui empoisonne par sa littérature maudite le psychisme des générations futures* (D.G.C., 95) - plus encore, il se voit en véritable et seul coupable de toute l'histoire de Cohn et de Schatz :

[...] Le vrai coupable est un auteur en train de piétiner dans son subconscient le «dibbuk» allemand Schatz. Quel est son but ? Veut-il seulement s'en débarrasser par cette danse, cette «horà» rageuse, ou cherche-t-il, au contraire, à l'enfoncer plus profondément encore en lui-même, afin de le perpétuer, le

faire passer par sa littérature d'une âme à l'autre, pour que rien ne puisse plus libérer l'Allemagne de ce ghetto nouveau : le subconscient juif ? (D.G.C., 95.)

La culpabilité que s'incrimine le personnage Romain est d'une nature différente que celle constatée chez Schatz, c'est une culpabilité envers l'oubli ; en rédigeant le roman de *La Danse de Gengis Cohn*, il sauve une tranche du passé de l'anéantissement et approfondit une problématique dont il ignorait auparavant la complexité – car pendant la visite du ghetto de Varsovie, il subit un véritable choc émotionnel, qu'il n'a pas prévu. Son épouse qui l'accompagne avoue : - *Je l'[Romain]'avais supplié de ne pas revenir ici...* (D.G.C., 272) - et pourtant l'écrivain s'y rend, comme pour échapper à la culpabilité envers l'oubli. Romain se confronte avec un certain type de réalité du passé afin de mieux la comprendre ; en d'autres mots, c'est un besoin de comprendre de la part d'une personne qui n'a pas vécu l'expérience du ghetto de Varsovie, qui le visite et qui tâche de s'imaginer cette réalité à travers l'art romanesque et à travers le protagoniste Cohn. Le personnage Romain va même plus loin : il se met dans la peau de Cohn en s'identifiant avec celui-ci, étant ainsi témoin des pensées et des sentiments de ce personnage. C'est aussi par cette identification que le personnage-écrivain se voit de temps à autre en bourreau ; Cohn lui-même prend dans certains passages du roman une allure vengeresse, semblable au bourreau, quoique finalement il n'y ait pas de vengeance proprement-dite. La mise en abîme qui sous-tend *La Danse de Gengis Cohn* ainsi que la technique de l'identification des personnages à des facettes de la personnalité humaine viennent illustrer les idées garyennes sur la construction du personnage du «roman total», contenues dans son essai *Pour Sganarelle* : le personnage Romain, qui est écrivain, prend l'allure tantôt de Cohn, tantôt de Schatz ou des autres personnages créés ; Cohn lui-même essaie à son tour de se mettre imaginativement dans la peau du commissaire allemand pour le comprendre mieux mais aussi pour se moquer de son propre sort de jadis lorsqu'il fut injustement exécuté. Cette technique romanesque va dans le sens d'un jeu de masques : pour Gary, elle justifie son projet du «roman total» qui, par son contenu mais aussi par son esthétique, peut recréer toute une humanité et une civilisation. On reconnaît à travers le personnage Romain le type du picaro garyen qui aime vivre plusieurs vies à la fois, qui aime faire face à des situations différentes ; l'éthique se modifie ainsi, elle aussi, en fonction de ces situations. La moquerie ou l'humour noir dont use Cohn, et implicitement son auteur Romain, sont l'instrument de prédilection du picaro garyen dans son parcours existentiel, qui l'aide à distinguer les valeurs des non-valeurs. L'éthique picaresque s'esthétise ainsi par l'apanage de la dérision mais aussi par le jeu des identités. La dimension ludique de cette éthique est mise en évidence par Bauman en traitant de l'éthique postmoderne mais aussi par M. Maffesoli, lorsqu'il définit l'*homo estheticus* de la postmodernité : le «flâneur urbain», qui

se distingue par son esprit artistique et qui crée l'espace esthétique, se rapproche de l'homo estheticus ; celui-ci crée à travers son éthique également un espace esthétique qui soude les liens sociaux. De plus, M. Maffesoli met en évidence l'aspect de la *multiplicité du moi*¹⁰⁷ en tant que caractéristique essentielle chez ce personnage. La prédilection pour les masques chez l'individu de la postmodernité traduit son désir de changer voire de réenchanter continuellement le quotidien. Les personnages garyens, qui sont de profession comiques, tels Cohn, ou écrivains, tel Romain, sont entièrement impliqués dans ce processus de changement et de réenchantement.

En dépit du poids émotionnel et de la difficulté que suppose la quête du passé, Romain se lance dans cette confrontation, même si celle-ci risque de se prêter à des interprétations hétéroclites et contradictoires. Il lui arrive, entre autres, de se brouiller avec son propre personnage Cohn¹⁰⁸, et cette attitude obstinée et acharnée de la part de l'écrivain nous fait penser à ce que Hannah Arendt appelle «une confrontation attentive et sans préméditation avec la réalité – quelle qu'elle puisse être»¹⁰⁹. Ce n'est que de cette façon, selon elle, que le poids de cette réalité funeste de la persécution pourrait s'alléger et devenir fécond pour la postérité – l'oubli et l'évitement de ce passé ne feraient qu'accroître l'intensité de ce poids qui deviendrait de plus en plus nuisible et dangereux à l'avenir. Ainsi, ce que le personnage-écrivain est en train d'imaginer à travers Cohn et sa danse se dresse contre cet oubli périlleux et représente une possible façon d'«exorciser» le mystère et le poids dérangeant d'une période historique. Le pardon aurait même, après cette étape d'exorcisation et de compréhension, des chances de s'instaurer et de porter ses fruits. L'auteur de Cohn prend finalement le parti du pardon, au nom de la fraternité et de l'espoir. Le chapitre XLII en est révélateur : Cohn, qui s'identifie à la voix de l'auteur, conclut : *Il n'est plus question d'hésiter (D.G.C., 253.)* – c'est-à-dire qu'il faut s'engager pour l'humanité, malgré tous les outrages et les crimes commis. Or, continuer de se fier à l'humanité équivaut à pardonner. Cohn croit même voir en Lily *une lumière de pardon (D.G.C., 253.)* ; ces deux personnages se réconcilient. Le roman s'achève avec l'image paradoxale de Cohn qui s'«obstine» à suivre Lily, tout en défiant les difficultés du parcours, difficultés suggérées par la Croix qu'il traîne sur son

¹⁰⁷ Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 19 et 250.

¹⁰⁸ *D.G.C.*, p. 269: - *In the baba, Cohn! Je [Romain] lui [à Cohn] hurle. [...]*.

Il [Cohn] me [Romain] menace du poing.

- *Sale Juif! me lance-t-il [Cohn]. Antisémite!*

[Romain] : - *Adieu Gégène [sobriquet qui désigne Cohn]!*

- *[...]*

Il [Cohn] me [Romain] menace du poing.

¹⁰⁹ H. Arendt, *The Burden of Our Time*, Secker & Warburg, London & USA, 1951, la préface, p.2: *[...] the unpremeditated, attentive facing up to, and resisting of, reality – whatever it may be.*

épaule, pareillement au Christ. Il faut observer que, si le narrateur parle de pardon ou bien qu'il s'y rapporte à l'aide de diverses situations, il ne traite jamais du pardon religieux, c'est-à-dire de la part de Dieu ou de l'Église. Cohn croit en l'homme et en ses capacités, et non en Dieu qu'il considère comme un personnage bien limité :

On dirait que je [Cohn] suis entouré d'une conscience, qu'il y a là quelqu'un qui régle de vieux comptes avec Lily, avec Florian, avec l'amour, [...]. Ça ne peut pas être Dieu, parce qu'il s'agit manifestement de quelqu'un qui ne s'en fout pas du tout, au contraire. Une conscience, ça suppose un homme. [...]. Dieu, on connaît ses limites, ça ne va jamais très loin, mais avec les hommes, c'est illimité, ils sont capables de tout. (D.G.C., 141).

Dans la vision de Cohn, à l'homme capable de tout, y compris l'horreur et les exactions les plus terribles, correspond également le pouvoir de réparer ses actes funestes ; le pardon exercé sur lui viendrait éveiller sa conscience, ce qui indique déjà la disposition du sujet à changer d'attitude et de mentalité. Quant à l'Église, elle aussi est vue par le protagoniste d'un œil méfiant. Florian fait remarquer à Lily que l'Église a manqué sa vocation (D.G.C., 153.) tout en exploitant la souffrance pour en faire des œuvres d'art : les nombreuses peintures à sujet religieux de l'époque de la Renaissance, par exemple, dégoûtent également Cohn.

g.) Pardonner et recréer

Cohn quitte la scène du roman et disparaît de l'imagination de l'auteur dans la posture d'un Christ portant sa Croix malgré tout. Cette séquence renvoie, selon la voix narratrice du personnage Romain, à nouveau au mal que l'humanité perpétuera à coup sûr. Le narrateur a en occurrence une vision de la postérité assez pessimiste car celle-ci continuera d'infliger le mal aux individus démunis, représentés de nouveau par Cohn : *Il n'est pas en très bon état ce pauvre Cohn. Il a eu encore des «tsourès»¹¹⁰, il est d'une maigreur effrayante, il est couvert de plaies, il a un œil poché, il vacille [...] mais enfin il est toujours là [...] ! Cohn l'incroyable, l'immortel, il est plié en deux, mais il tient debout [...]. (D.G.C., 272.)* C'est paradoxalement un trait typique de l'humanité de ne cesser d'engendrer des tragédies qui lui sont ensuite peu à peu pardonnées par les victimes - il s'agit donc un cercle vicieux. P. Ricœur¹¹¹ essaie d'éclairer cette question du mal perpétuel, comme déjà annoncé au début, par le prisme de quelques mythes fondamentaux du monde. Nous en aborderons deux de plus près: le «drame de la création» et le «mythe tragique». P. Ricœur voit dans le «drame de la création» un mal qui va de pair avec l'acte de la création même, en d'autres termes, le fait de créer entraîne par ailleurs le mal. C'est la conclusion à laquelle aboutit Cohn lui-même en

¹¹⁰ en yiddish: soucis, ennuis (sens qui apparaissent dénotés par le narrateur à plusieurs reprises dans le roman).

¹¹¹ Ricœur, *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 162-165.

rendant Dieu coupable des imperfections de l'homme et du mal dans le monde¹¹². La solution à ce «drame de la création», c'est selon l'étude de P. Ricœur, encore la création, et c'est visiblement la conviction de Cohn même : ce dernier-ci ne se laisse jamais décourager, il continue de lutter et de changer tant que possible le monde auquel il a affaire. La souffrance personnelle et le mal qu'il doit traverser et qu'il doit éventuellement vaincre au long de ce processus lui importent peu. Ce qui compte pour lui (*D.G.C.*, 145, 148 et 273.), c'est l'espoir du renouveau et le miracle de la vie qui poussent inlassablement l'individu à emprunter un nouveau chemin et qui le poussent en même temps vers une nouvelle destinée. Ce penchant à la création et à la recréation attribué à Cohn et au personnage Romain à la toute fin du roman n'est pas un hasard, car les deux personnages sont des artistes : l'un est comédien, l'autre écrivain. La tendance de ces deux personnages à toujours recommencer à travers l'art relève d'une certaine réconciliation avec le passé. Sans ce pardon, la recréation serait difficile et vouée dès le début à l'échec.

Quant au mythe «tragique» sur l'origine du mal auquel se réfère P. Ricœur dans son essai, celui-ci expliquerait lui aussi le comportement contradictoire de Cohn, personnage accablé par des faits tragiques et travaillé par la question du pardon ou du non-pardon. P. Ricœur propose l'exemple de la tragédie grecque et son imaginaire de *théologie tragique du dieu qui tente, aveugle, égare*¹¹³. Dans ce cas, la culpabilité de l'homme ne devrait même plus se poser, selon l'essayiste, car elle serait induite par la divinité même afin que celle-ci manifeste sa supériorité par rapport à l'homme. Considérant ce raisonnement, on ne pourrait même plus parler de pardon. Cependant, ce mal tragique persiste et son tragique consiste en son déterminisme divin, incompréhensible pour l'homme et donc encore plus accablant pour lui. La solution qui reste en fin de compte à la portée de l'être humain afin de diminuer les effets de ce mal n'est plus le pardon ou quelque sentiment de réconciliation, mais plutôt une sorte de résignation ou au contraire de révolte vis-à-vis de cette situation à travers l'art et à travers la catharsis que celui-ci suppose. P. Ricœur décrit ce processus comme une *déliorance esthétique issue du spectacle même du tragique, intériorisée dans la profondeur de l'existence et convertie en pitié à l'égard de soi-même*¹¹⁴.

En concentrant notre attention sur la situation complexe dans laquelle se trouve Cohn et sur ses multiples questionnements existentiels, on constate que lui aussi doute de la réalité d'un Dieu justicier, et qu'il tend même à destituer cette instance suprême et à la remplacer

¹¹² *D.G.C.*, 146 ; cette idée apparaît également dans *L. Gr. Vest.*, par exemple, à propos du personnage de Sacha Darlington.

¹¹³ Ricœur, *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 164.

¹¹⁴ *Ibid.*

avec l'image fraternelle et plus amicale de l'Océan. La destinée tragique et absurde du comédien juif le fait agir comme un personnage de tragédie grecque. De plus et contrairement à l'éthique antique, Cohn se crée son propre dieu, à savoir Frère Océan. Cependant, le personnage essaie de sublimer sa souffrance à travers l'art, en particulier l'art comique, dont il est déjà devenu un véritable maître, conduite qui se rapproche de celle de la catharsis grecque. Cohn cherche à percer le mystère de sa destinée tragique, mais aussi de l'homme en général, à travers le pardon, le souffle du renouveau, mais aussi à travers une attitude stoïque et cathartique. Ses recherches infatigables et ses conduites d'inspirations hétéroclites, témoignent d'une grande soif de comprendre qui émerge peu à peu dans la trame narrative, notamment dans la scène finale du roman où Cohn s'obstine à suivre l'imprévisible et la cruelle Lily, coûte que coûte, même au prix de nouvelles tragédies. Cet entêtement du personnage et sa volonté de ne jamais abandonner pourraient être dénotés comme un *souffrir pour comprendre*¹¹⁵, devise qui appartient à la sphère du tragique et qui caractérise le théâtre d'Eschyle, mais qui est également présente dans la philosophie existentialiste de Karl Jaspers.

Quant aux questions du mal et de la culpabilité dont il a été question dans ce sous-chapitre, il s'avère intéressant de les confronter avec la thèse de J. Derrida selon laquelle le mal politique et historique pourrait être mieux prévenu et même empêché grâce à une vision plus généreuse sur le pardon. Comme nous venons déjà de le signaler, Derrida avance la nécessité d'un «pardon inconditionné»¹¹⁶. Celui-ci, étant de l'ordre de l'absolu, est difficilement compatible avec des institutions de l'État comme le droit ou la politique, qui règlent les rapports entre les individus. Cependant, il y a des moments de l'Histoire où même ces institutions de l'État devraient recourir à ce pardon «inconditionné». Toutefois, au niveau de la loi, cette façon de procéder ne doit pas devenir monnaie courante à cause des conséquences chaotiques qui s'ensuivraient ; il faut dans ce contexte étatique, selon les propos de Derrida, savoir estimer le juste moment où l'octroiement de ce pardon absolu est impératif et favorable à la situation donnée ; ce n'est que dans cet échange entre un pardon institutionnalisé et un pardon «inconditionné» que l'action politique et les décisions étatiques ont une garantie responsable et fiable¹¹⁷ ; ainsi, c'est à travers cet échange délicat que l'injustice et le mal pourraient être le plus possible évités. Le philosophe cité souligne le fait que le pardon, comme concept, mais aussi du point de vue de sa mise en pratique, dépasse fortement les limites des lois et des conventions humaines, et que c'est pour cela qu'il

¹¹⁵ Ibid, p. 215.

¹¹⁶ Derrida, chapitre II.

¹¹⁷ Ibid.

faudrait envisager le pardon dans la totalité de sa manifestation, donc aussi dans son «inconditionnalité¹¹⁸». L'image finale de Cohn nous présente le personnage de nouveau prêt à accepter bien d'autres drames encore, mû par son amour inébranlable et par sa générosité exceptionnelle vis-à-vis de Lily : on serait tenté de confondre cette attitude «déraisonnable» du protagoniste avec ce qu'engendre le pardon absolu dont parle Derrida. Celui-ci attribue en occurrence une «pureté inconditionnée»¹¹⁹ à l'individu qui use du pardon «inconditionné», et cette pureté se rapprocherait du concept lévinasien de la responsabilité infinie. Cohn, à travers son éternel espoir et ses éternels «recommencements», teint donc ses essais de recreation d'un esprit responsable ; son pardon, qu'il soit partiel ou «inconditionné», se réalise dans un profond sens de la responsabilité.

3. Conclusions

Agir et se conduire en responsable surtout, tout en dépassant ses colères et son penchant à la vengeance, met en évidence une éthique nouvelle qui rompt avec le code moral classique ; c'est une éthique qui valorise plus l'autre que le sujet lui-même, bien que cela soit contraire à la nature. Le paradoxe qui y survient, montre un sujet marginalisé, solitaire par rapport à sa communauté pour laquelle il s'implique pourtant entièrement: Cohn est tout à fait seul dans ses efforts de pardonner et de recréer l'humanité par son pardon. Il est tout aussi seul et incompris que le Christ qui jadis se dévoua entièrement aux hommes et à la cause de la fraternité. Par sa solitude et son imagination d'un monde plus fraternel à travers le pardon, Cohn ressemble au picaro postmoderne défini par Z. Bauman¹²⁰ : son pardon «inconditionné » envers Lily dans cette dernière image du roman, sa responsabilité infinie qui en résulte, mais aussi sa façon originelle de responsabiliser le commissaire Schatz, en figurant comme dibbouk, le rapprochent de cette perspective d'éthique postmoderne. S'il y a une attitude de vengeance chez Cohn, elle ne se dirige pas vers l'homme en tant que personne mais contre ses actes ; ici, on peut retenir les actes qui instaurent l'oubli du passé et, ainsi, l'indifférence : la volonté de Schatz de se débarrasser définitivement du dibbouk par des traitements médicaux, les préparatifs d'expulsion de Frère Océan, de Schatz et de Cohn à la fois sont autant de tentatives d'oubli que le dibbouk entend empêcher à tout prix. Cependant Cohn ne «se venge» pas dans le sens propre du terme puisqu'il ne tue personne ;

¹¹⁸ Ibid., chapitre V, la citation en anglais: [...] *must we not accept that, in heart or in reason, above all when it is a question of 'forgiveness', something arrives which exceeds all institution, all power, all juridico-political authority?*

¹¹⁹ Ibid., chapitre III.

¹²⁰ Bauman, 54 et 172.

sa manière de «se venger» est plutôt artistique : il se sert en ce but de sa danse-horà et de ses répliques ironiques et facétieuses. Sa danse est violente et ses propos mordants, mais il use de cet art choquant afin d'empêcher l'oubli et de maintenir la conscience collective vivante. Ainsi, la responsabilisation qu'il veut effectuer parmi les hommes et chez les générations à venir se réalise à travers une esthétique qui est propre à Cohn. L'élément principal dont elle est constituée, c'est l'humour avec ses nuances qui s'étendent du comique au macabre. Cet humour teinté d'ironie exprime, d'un côté, le drame existentiel de Cohn qui fut exécuté lors d'une rafle et qui ne trouve plus sa place nulle part, étant dans un exil permanent ; de l'autre, l'usage de l'humour l'aide à se débarrasser de sa détresse et de son statut d'exilé, en lui ouvrant la voie vers un «humain possible», voire le pardon.

Quant au rapport bourreau/victime, celui-ci se réalise par le procédé littéraire de la mise en abîme, se déployant du narrateur Romain jusqu'aux personnages créés dont Cohn, Schatz, Frère Océan ou encore Florian et Lily. Gary présente ce rapport comme étant à tout moment réversible, à savoir que celui que l'on considère bourreau peut brusquement, sous l'impact imprévisible des situations, devenir la victime et vice-versa. Ce rapport peut également changer selon l'interprétation que l'on donne à une situation. Ainsi cette réversibilité des rôles met en œuvre les facettes de la personnalité humaine, ses masques, et aboutit au concept picaresque du personnage garyen. Le personnage Romain incarne à travers son imaginaire d'écrivain plusieurs personnages à la fois : il est tantôt Cohn, tantôt Schatz ou bien Frère Océan. Cependant sans le sentiment du pardon et d'une réconciliation avec le passé, son imagination d'écrivain risque d'«empoisonner» son public, ce qui empêchera que son œuvre artistique puisse recréer l'homme et le faire évoluer dans un sens responsable. Sans un pardon «inconditionné», que souligne Derrida, la création que se propose l'homme, même au quotidien, est susceptible d'échouer puisqu'elle ignore autrui. En déconsidérant la fraternité, concept clé dans l'éthique postmoderne, tout art ou tout essai de création s'écroule finalement. Cohn démontre le contraire, lorsqu'en dépit des sévices subis de la part de Lily, il est encore prêt à la suivre et à l'aimer, à savoir à la recréer à travers son imagination d'artiste.

II. LA JUSTICE

1. Réflexions générales

Nous avons constaté dans le chapitre consacré au pardon que la mémoire et, donc, la capacité de réactualiser des faits passés, joue un rôle majeur dans le processus complexe du pardon. Or la mémoire est capitale aussi dans la différenciation de la justice de l'injustice. Il faut souligner que l'œuvre garyenne est construite sur le motif de la quête justicière, que celle-ci concerne la destinée individuelle des personnages, la réalité sociopolitique à un moment donné, ou le cours de l'Histoire lui-même. La force de la mémoire ainsi que l'expérience quotidienne de la vie sont dans ce cas des instruments indispensables pour l'homme afin de pouvoir juger si un fait est juste ou injuste. Il y a encore, bien sûr, l'institution étatique en question qui s'occupe de ces problèmes et à qui incombe de maintenir des lois précises et donc un certain ordre à l'intérieur de l'État et d'une société. Cependant, Gary n'évoque pas dans son œuvre la justice institutionnalisée ; il traite d'une justice qui tient de la destinée de chaque individu (*Adieu Gary Cooper, La Promesse de l'aube*), mais aussi d'une justice que chacun est à même d'invoquer et de poursuivre inlassablement, afin qu'elle se matérialise au juste moment. Ainsi, Gary débat la question de la justice dans une optique métaphysique et sa conception de la justice se rapproche beaucoup de celle de Derrida. Gary, tout comme Derrida, est persuadé que la question de la justice ne peut décidément pas être réduite à un simple code et qu'elle est bien plus complexe et subtile qu'elle ne le paraît. Les personnages controversés de la série signée Ajar ainsi que beaucoup d'autres des romans signés Gary le prouvent largement. Le concept de la justice de Derrida¹²¹ réside dans son contenu «infini». Le philosophe procède de la même manière qu'avec le concept de pardon où il plaide également pour un pardon «infini», plus précisément «inconditionné»¹²². Derrida s'implique toutefois plus pour ce qui est de la justice, car celle-ci est souvent confondue avec le terme de droit et, par conséquent, elle est faussement comprise comme un système de lois et de règles. Or, dans sa vision, c'est justement cela qu'il faut éviter. Si l'on persévère dans cette image tronquée sur la justice, on risque de commettre fréquemment des actes injustes, même des crimes, au nom de la justice, au nom de ses prétendues règles et lois. Chez Gary, émerge, de plus, l'idée que l'art, en

¹²¹ Christoph Menke, *Für eine Politik der Dekonstruktion. Jacques Derrida über Recht und Gerechtigkeit in Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, volume publié sous la direction de Anselm Haverkamp, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, p. 281.

¹²² Derrida: chapitre II.

particulier celui de l'écriture, s'il est pratiqué avec dévouement, peut matérialiser la justice si longtemps invoquée. L'art romanesque, par le fait qu'il invente des destins, peut être la projection d'un monde où la justice est réalisable autant pour l'auteur que pour le lecteur – l'œuvre d'art devient une «œuvre de justice». C'est un des messages majeurs de *La Promesse de l'aube*, par exemple.

L'idée de la vie comme œuvre d'art et comme œuvre de justice est matérialisée par des protagonistes qui ont un destin aventureux et qui ressemblent au modèle littéraire du picaro. Celui-ci est généralement un personnage marginalisé, aliéné et en révolte contre les règles rigides d'une société et d'une époque. En frayant son propre chemin en dehors des normes d'une communauté, il combat également pour la cause de la justice, que ce soit sa justice personnelle ou la justice en général. Son jeu ambivalent se dresse contre la société, mais avec le but de l'améliorer. L'instrumentalisation du picaro dans la littérature s'est faite aussi dans une perspective moralisatrice¹²³ - ainsi la présence des personnages-picaros dans l'œuvre de Gary vise à une interprétation d'éthique postmoderne : les protagonistes de *La Promesse de l'aube* ou d'*Adieu Gary Cooper* vivent principalement dans la seconde moitié du XXe siècle et ressemblent pourtant à des picaros. Leur caractère et leurs actes sont bien contradictoires ; cependant ils démontrent au public qu'en dépit des malheurs et des obstacles, la justice existe et qu'elle peut être recréée. On remarque qu'au début des romans, ces personnages sont habités par un grand désir de justice, qu'ils vivent isolés mais que peu à peu ce désir de justice se réalise dans leur rapport avec autrui : dans *La Promesse de l'aube*, le narrateur Romain se trouve en un dialogue intense avec sa mère, dans *Adieu Gary Cooper*, le rêve de justice s'accomplit finalement dans le couple Lenny-Jess. Ce sont des modèles de justice qui concernent les personnages des romans mentionnés puisqu'ils mettent en œuvre une vision individuelle sur le concept de la justice ; leur éthique se repersonnalise, ainsi, et cela est dû à l'esprit de la responsabilité qui sous-tend leurs actions. Bauman¹²⁴ souligne cet aspect de l'éthique postmoderne à plusieurs reprises, et surtout lorsqu'il différencie la responsabilité de l'esprit du devoir : la responsabilité se réalise différemment d'un individu à l'autre et d'une situation à l'autre ; le devoir, par contre, est toujours uniforme. Or, les personnages garyens, incarnant des picaros postmodernes, refusent le devoir en faveur de la responsabilité qui est plus complexe et qui peut s'accomplir sous plusieurs facettes, mais qui les rend en même temps plus humains.

¹²³ Blackburn, 20.

¹²⁴ Bauman, 12-13, 60, 80, et 54: *Only rules can be universal. One may legislate universal rule-dictated duties, but moral responsibility exists solely in interpellating the individual and being carried individually. Duties tend to make human alike; responsibility is what makes them into individuals.* (54)

2. La Promesse de l'aube : la vie individuelle - une œuvre de la justice récupérée

Le leitmotiv de *La Promesse de l'aube* est la quête justicière ; le narrateur à la première personne le souligne lui-même à plusieurs reprises parallèlement à l'exposition de son parcours biographique. Il s'agit d'un roman autobiographique écrit à la première personne par un narrateur qui est également l'un des protagonistes, à savoir Romain Kacew. Celui-ci raconte des épisodes de sa vie, aux côtés de sa mère, Nina Kacew, à partir de leur émigration de la Russie à travers la Pologne jusqu'au moment où ils arrivent en France ; c'est, en d'autres mots, une narration rétrospective de la vie du narrateur, plus exactement de son enfance et de sa jeunesse jusqu'à la mort de sa mère. L'itinéraire est parsemé de nombreux obstacles et d'incidents malencontreux ; les personnages ont souvent affaire au manque d'argent, à une mauvaise intégration sociale, mais ils s'en sortent chaque fois pour s'approcher de plus en plus de leur cible, la France. Les deux personnages se confrontent, à travers ce voyage d'une dizaine d'années, à beaucoup de cas d'injustice qui, pourtant, ne les découragent pas, mais renforcent leur volonté de trouver un jour la justice méritée. Le narrateur, en tant qu'enfant, est moins touché par les injustices quotidiennes, dues à son statut d'émigrant ; c'est sa mère, en tant qu'adulte, qui les subit le plus. Le personnage de la mère réussit chaque fois par des efforts acharnés à protéger son fils autant que possible des vicissitudes et des injustices de l'existence et à lui créer l'illusion de la justice. Si le monde lui est hostile, alors elle recrée la justice chez elle. La citation suivante présente Nina de retour chez elle et chez son fils, après toute une journée passée à battre la ville de Wilno pour vendre des chapeaux et pour gagner sa vie : *Le visage de ma mère était à présent heureux et apaisé, sans trace de souci. Les marques de fatigue avaient elles-mêmes disparu ; son regard errait dans un pays merveilleux et, malgré moi, je tournai la tête dans sa direction pour chercher à apercevoir cette terre de la justice rendue et des mères récompensées. (L. Pr., 51.)* Le narrateur décrit sa mère rétrospectivement, puisqu'au moment de la narration, il est un homme mûr, aux cheveux «grisonnants» ; il la décrit à travers sa mémoire, plus précisément à travers une mémoire chargée affectivement. Romain recrée ainsi le portrait de sa mère et rend un sens à son existence et à celle de sa mère du point de vue de la justice retrouvée. Nous nous pencherons dans les pages suivantes sur l'acception de la vie comme œuvre de justice qui, à son tour, peut s'identifier à une œuvre littéraire. La quête justicière des deux personnages est chargée émotionnellement, et cela les responsabilise réciproquement mais aussi par rapport aux autres, à travers la fraternité, que le narrateur invoque si souvent. Le passage final du roman, où Romain se trouve sur la plage de Big Sur au bord de l'océan à admirer le paysage et à

rêver d'un monde fraternel et juste, en est encore une preuve éloquente. Le roman désigne donc la promesse d'une vie méritoire que Nina fait à son fils et en même temps la promesse de ce dernier de se réaliser selon les plans de sa mère, c'est-à-dire de récompenser ses efforts et de lui montrer que la justice, dont elle rêve avec lui depuis si longtemps, peut se matérialiser sous ses yeux et de son vivant. Romain fait l'apprentissage de la justice dès son enfance et il cherche déjà, à partir de cette époque, ses multiples facettes et ses modalités de représentation.

a.) Justice métaphysique et justice immanente

Il importe maintenant d'éclairer la notion d'injustice dans la vision des deux personnages : pour Nina, les injustices font partie de la vie, elle en est habituée. Elle est pourtant fermement persuadée que l'homme peut lutter contre celles-ci tout en cherchant sa propre justice qui s'identifie pour elle à une justice métaphysique, synonyme d'une vie accomplie. Or une vie accomplie signifie pour elle donner une bonne éducation et assurer une bonne formation à son fils pour le voir en homme réalisé dans la société. Ce projet de la mère se justifie puisque sa vie se confond avec la vie accomplie de son fils. Pour pouvoir bénéficier de cette justice ultime, il faut subir l'injustice, à ses yeux. Le dialogue suivant entre Nina et son fils nous rend une image plus nette sur la notion de justice, voire d'injustice, que les deux personnages partagent:

- [Romain] - *Trois ans de licence, deux ans de service militaire...*
[Nina] - *Tu seras officier, m'interrompt-elle.*
[Romain] - *Bon, mais ça fait cinq ans. Tu es malade.*
- [...]
[Nina] - *Tu auras le temps de finir tes études. Tu ne manqueras de rien, sois tranquille ...*
[Romain] - *Bon Dieu, ce n'est pas de ça qu'il s'agit...J'ai peur de ne pas y arriver... de ne pas y arriver à temps...*
- [...]
[Nina] - *Il y a une justice. (L. Pr., 177.)*

La justice dont parle le personnage de la mère est, comme nous venons de le dire, une force métaphysique qui agit à l'insu des individus, mais qui rend finalement à chacun son dû. Elle rappelle en cela la justice divine. Nina ne semble pas se soucier tant de l'injustice, comme le fait son fils, et ce trait est visible à travers tout le roman dans les plus diverses circonstances. La mère se fie tellement à la justice finale que les obstacles du parcours ne l'effraient plus, elle ne leur accorde plus d'importance.

En ce qui concerne le personnage du fils, sa vision est opposée à celle de sa mère. Il est trop ancré dans le présent : la fragilité de sa mère, un possible manque d'argent, le temps

qui transforme et qui peut détériorer tout l'inquiètent. Le fils se pose le problème des obstacles qui pourraient arriver et donc entraver sa formation et, en même temps, les projets de sa mère. Or ces obstacles, il les voit comme des injustices à l'adresse de ses propres efforts à rendre sa mère heureuse, mais aussi à l'adresse directe de sa mère, déjà affaiblie physiquement par tant d'années de lutte et de dévouement maternel. Romain ne semble pas se fier à la justice métaphysique ou divine en laquelle sa mère met son espoir – il partage plutôt l'opinion de R. Gary que l'on retrouve exposée à un moment donné dans *La Nuit sera calme* : en partant de l'exemple de la vie pleine de tribulations de sa mère, l'auteur conclut que l'humanité subit à travers l'Histoire trop d'injustices et de souffrances pour pouvoir encore se fier à Dieu et à sa justice. Gary ne nie pas l'existence de ce dernier, mais le considère comme impuissant face aux changements sociopolitiques du XXe s : *L'athéisme, ça ne m[R. Gary]'intéresse pas, et Dieu, j[R. Gary]'en suis tout à fait incapable. J'y ai réfléchi, je me souviens, quand j'avais seize-dix-sept ans, en regardant ma mère se démener et je me souviens, que je suis arrivé à la conclusion que croire en Dieu, c'est calomnier Dieu, c'est un blasphème, car il n'aurait pas fait ça à une femme. Si Dieu existait, ce serait un gentleman.* (*L. Nuit*, 57.) Si Nina aspire toute sa vie à une justice finale qui se prolongera même dans l'au-delà, son fils essaye de lui rendre justice encore de son vivant. Cette attitude du fils converge de nouveau sur ce qu'affirme R. Gary à propos du Christ, figure qui détient aussi, parmi ses qualités, celle de la justice : *Pour moi [R. Gary] il s'agit là [au sujet du Christ] d'humanité et non d'au-delà, de l'humain et non de divin [...].* (*L. Nuit*, 228.) *Ceux qui essayent de récupérer mon [R. Gary] œuvre dans un but d'au-delà et de papauté, n'y ont rien compris.* (*L. Nuit*, 230.) L'intérêt principal est donc porté au présent et à l'individu immanent. Le bonheur que les deux personnages veulent se forger de leur vivant est encore un trait du postmodernisme¹²⁵. Puisque l'au-delà n'intéresse pas le protagoniste, il n'est pas question de reporter ce bonheur ; celui-ci doit être acquis quotidiennement, durant toute une vie. La somme de ces moments de bonheur forme le bonheur immanent, et c'est ce que veut démontrer le narrateur de *La Promesse de l'aube* en relatant les exploits de sa vie d'enfant, de jeune homme et d'homme mûr qui a atteint la quarantaine. Dans le roman cité, le bonheur apparaît sous l'acceptation d'une continuelle quête justicière qui transforme et ennoblit la vie individuelle. M. Maffesoli se sert du terme d'esthétisation pour désigner ce processus ; l'esthétisation ne se réfère pas seulement aux œuvres artistiques mais surtout aux émotions et aux intentions communes des individus qui les poussent à vivre et à agir d'une certaine manière. Ainsi, Nina et Romain ennoblissent leur vie par le mobile commun qui les anime au quotidien, à savoir leur « œuvre de justice ». La

¹²⁵ M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 157.

volonté de fer de Romain d'exceller du vivant de sa mère en divers arts, comme la jonglerie, l'écriture, les bonnes manières, la carrière militaire, etc. exprime au fond la reconnaissance envers la peine que s'est donnée sa mère pour son éducation ; il traduit également un acte justicier dont le but est de prouver à Nina que ses attentes et ses rêves peuvent être exaucés dans le présent : *Qu'on ne s'imagine pas, cependant, que j[Romain]'assistais à ses [de Nina] lutttes sans tenter de venir à son secours. [...] Ma mère méritait cela et je passais tous mes loisirs à m'entraîner.* (L. Pr., 130.) La justice devient pour le personnage une obligation, une responsabilité envers sa mère qu'il ne réussit pas à accomplir complètement à cause de l'imperfection et des limites de l'homme : le narrateur cite en ce sens la figure du jongleur Rastelli. (L. Pr., 133.) qui est mort avant qu'il puisse faire son numéro avec une balle de plus, astuce dont il a rêvé toute sa vie. Romain craint le même échec vis-à-vis des attentes de sa mère, de sorte que ses efforts à rendre une justice totale à Nina traduisent au fond une obligation impossible, qui n'est pas à la portée de l'homme. La conclusion serait alors que la véritable justice est accordée par un être supérieur, donc Dieu. Le narrateur ne s'exprime pas paradoxalement sur la divinité qui pourrait suppléer à ce manque. Il croit que, malgré la condition humaine limitée, l'individu peut jouir d'une certaine victoire dans l'exercice constant des valeurs humaines. Les résultats de ses actions ne seront pas, certes, parfaits, mais ils seront, au moins, le reflet de ce qu'ils devraient être. La perspective sur la justice de Romain est différente de celle classique dont témoigne sa mère : pour lui, la justice peut se réaliser même sur terre ; l'au-delà est incertain et remettre une promesse à plus tard équivaut donc à ne pas tenir sa promesse ou à une illusion. En excluant la justice voire l'autorité divine, Romain change complètement la vision éthique classique et approche une vision postmoderne : Dieu n'est plus considéré comme le détenteur du Bien absolu ou de la justice absolue ; aux yeux de Romain, il a depuis longtemps perdu son pouvoir et à sa place s'installe l'art, plus précisément l'art littéraire. Notons que le remplacement de l'autorité divine par l'art est un choix individuel qui concerne le narrateur de *La Promesse de l'aube* ; celui-ci ne tâche aucunement à rendre ce choix universel ou à l'instaurer comme modèle. Cependant l'attitude du narrateur de tenir sa promesse envers sa mère se distingue également par un esprit assidu du devoir. L'attitude majeure de Romain dans le roman consiste à rendre justice à sa mère tant que celle-ci est encore en vie, coûte que coûte pour lui. Romain perçoit cette attitude comme une tâche, comme un dû envers les efforts surhumains de Nina. Ainsi la justice est-elle ici en rapport direct avec une attitude de devoir et de responsabilité à la fois, qui est déterminée par la conscience. Si l'on tient compte des propos

de Steven M. Duncan¹²⁶, la conscience n'aurait qu'un rôle intermédiaire chez l'individu dans l'assimilation de l'esprit justicier : le devoir consciencieux ou scrupuleux de rendre justice n'est souhaitable que dans une phase primaire car, au moment où l'individu s'est forgé une vie morale, le scrupule devient inutile. C'est la conclusion à laquelle aboutit Romain lui-même, mais seulement *aux abords de [sa] quarantième année (L. Pr., 131.)* ; par ailleurs, il pense acquérir à travers le scrupule la perfection: le narrateur met ici en liaison la perfection artistique avec le scrupule voire la perfection justicières, dont il se considère comme redevable à sa mère : *J'[Romain]'avais commencé à jongler à Wilno [...]. J'avais continué depuis, en pensant surtout à ma mère, et pour me faire pardonner mon manque d'autres talents. (L. Pr., 130.)* La jonglerie est ici métaphore de la perfection artistique mais également métaphore d'une vie parfaite, accomplie; Romain essaye de répondre aux efforts de sa mère par une pratique infatigable de la perfection qu'il pense atteindre encore de son vivant : *J'ai essayé toute ma vie. [...] peu à peu la vérité se fit en moi, et [que] je compris que la dernière balle¹²⁷ n'existait pas. (L. Pr., 132.)* Les propos du narrateur ne renient pas la possibilité de la perfection ; ils mettent en évidence le fait que l'homme, par sa condition fragile, ne peut véritablement qu'aspirer à la perfection, que ce soit dans le domaine de l'art ou de l'éthique - la perfection en tant que telle ainsi qu'une justice immanente parfaite ne sont pas à la portée de l'homme.

b.) Défi à la justice et justice anticipée

La justice métaphysique à laquelle se fie Nina se traduit pour elle généralement par un défi. Le passage, où elle veut imposer du respect à ses colocataires à Wilno en leur affichant les qualités de son fils et en le présentant devant eux comme sur une scène de théâtre, en est un exemple. Nina intervient ici de force et invoque la justice à ses côtés dans la réalisation de ses plans d'avenir. Bien qu'elle continue de se fier à la justice métaphysique, dans le cas présent elle éprouve la nécessité d'agir et d'accélérer le destin et la justice en sa faveur: - *Sales petites punaises bourgeoises ! vous ne savez pas à qui vous avez l'honneur de parler ! Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la Légion d'honneur, grand auteur dramatique [...]. (L. Pr., 52.)* La scène qui est illustrée par cette citation met en valeur deux sortes de justice : premièrement, Nina considère comme légitime le fait de se défendre de cette façon contre la rumeur qui court parmi ses voisins, à savoir qu'elle serait une voleuse, et contre les visites inutiles de la police appelée en cette raison par ses colocataires. La scène est en deuxième lieu

¹²⁶ Steven M. Duncan, *A Primer of Modern Virtue Ethics*, University Press of America, Lanham. New York. London, 1995, p. 107: *[...] conscientious action belongs only to the intermediate stage between parental direction and moral maturity; it is a crucial activity at a crucial period of one's life, but one which can be safely be left behind once the virtues themselves are firmly rooted in our souls.*

¹²⁷ métaphore pour la perfection.

un appel adressé à la justice métaphysique et à la légitimité de la matérialisation de ses propres rêves. Or le cadre dans lequel se passe tout l'incident est bien paradoxal : Nina et son fils ne sont encore que des réfugiés sans ressources et sans un statut social bien défini et donc le seul salut et la seule justice qui lui reste dans ces circonstances est la foi dans ses rêves et ses projets d'avenir. Ce qui, de plus, frappe, c'est l'affirmation du narrateur grâce à laquelle nous apprenons que la déclaration de la mère, que nous venons de citer, s'est en grande partie réalisée, puisqu'au moment où il écrit ce récit, il détient quelques titres importants en France. Dans ce cas, la situation paradoxale de jadis s'est bel et bien transformée en réalité, quelques dizaines d'années plus tard. Il y a dans ce passage surtout l'intuition et la conviction intérieure de la mère qu'elle peut imposer la justice vis-à-vis de ses ennemis avec la destinée glorieuse de son fils qu'elle leur présente d'avance : on peut parler d'une justice anticipée, vue comme telle par Nina. Pour les colocataires de l'immeuble, ce geste est perçu comme ridicule et insensé, de sorte qu'à leurs yeux il n'a aucune valeur et encore moins une valeur justicière. Le personnage de l'enfant, lui, ressent cette scène comme une humiliation et comme un défi à la fois ; le geste de sa mère ne se présente pas encore à son esprit comme un acte justicier. Ce n'est que lorsqu'il devient adulte que le narrateur se rend compte qu'au fond, Nina avait initié cette scène à bon escient, puisqu'elle savait (*L. Pr.*, 53.) que le devenir de son fils serait brillant et qu'il désamorcerait ainsi les injustices subies par elle. La justice métaphysique à laquelle se fie Nina relève de l'éthique classique, cependant ses nombreuses interventions à précipiter le destin ainsi que ses défis constants envers la divinité rapprochent son attitude de l'éthique postmoderne. Ce n'est pas un personnage résigné, qui attend des miracles justiciers, mais, par contre, elle s'implique d'une manière acharnée dans sa quête de la justice, au prix de créer des situations ridicules. De plus, son engagement n'est pas égoïste, il est surtout adressé à son fils, et, à ce terme, le ridicule et le paradoxal ne la gênent plus.

b.1. La justice et les effets paradoxaux de la raillerie

Le passage avec les colocataires de Wilno est crucial pour le devenir de Romain, pour sa perception de la justice et, non en dernier lieu, pour l'œuvre de justice de lui et de sa mère. Si l'on se penche plus attentivement sur la scène qui vient de se dérouler, on constate que Romain se forge dès son enfance une image paradoxale de la justice. Le narrateur réalise que la seule solution qui se présentait à lui, à cet âge, contre d'autres attaques possibles de moquerie et d'humiliation, était en effet de tâcher de devenir une personne importante et puissante par son statut social ; il fallait donc poursuivre les consignes de sa mère. Le

narrateur explique qu'à ce moment, ce ne fut pas tant l'idée de justice qui le poussa à acquérir plus tard divers titres de grande envergure, mais plutôt la nécessité d'échapper pour toujours à l'obsession des rires moqueurs et menaçants des anciens colocataires polonais. Or, poursuivant la mise en œuvre du rêve de grandeur de sa mère, le narrateur accomplit involontairement un acte de justice.

Le narrateur affirme, par ailleurs, que c'est grâce à ces rires moqueurs qu'il est devenu la personne célèbre de l'époque où il écrit ce récit : *Je crois qu'aucun événement n'a joué un rôle plus important dans ma vie que cet éclat de rire qui vint se jeter sur moi, dans l'escalier d'un vieil immeuble de Wilno [...]. Je lui dois ce que je suis : pour le meilleur comme pour le pire, ce rire est devenu moi.* (L. Pr., 53.) Ces propos sont paradoxaux : l'auteur avoue, d'un côté, qu'il dédie son devenir à sa mère et à leur cause commune de justice ; de l'autre côté, c'est l'obsession de la scène humiliante avec les colocataires polonais qui l'a poussé à accomplir ce que sa mère avait annoncé. Le narrateur souligne le fait qu'il n'a aucune pensée rancunière ou haineuse à l'adresse des *punaises bourgeoises* et qu'en plus, en tant qu'homme mûr, il s'identifie à leurs éclats de rire. Cette dernière constatation peut être comprise de plusieurs façons : puisque ces hommes hostiles ont déclenché chez l'enfant de jadis la volonté de se construire une carrière brillante et d'être un homme juste, le narrateur leur est au fond reconnaissant pour ce défi et ne voit pas de raison de se venger d'eux ; ce rire de jadis, quoique hostile et menaçant, a été, donc, constructif parce qu'il a mené l'auteur à un avenir brillant. Dans une autre perspective, ce rire auquel s'identifie maintenant le narrateur lui-même peut être vu en tant qu'attitude de recul par rapport à sa propre personnalité et à sa propre carrière. Si on envisage l'observation d'Anne-Charlotte Östmann sur *l'ironie qui travaille contre l'utopie*¹²⁸, alors le rire de l'auteur n'est autre que la distanciation et une légère déception à l'égard de soi-même, de son propre passé et présent : bien qu'il soit un homme réalisé, ses rêves, dont celui de la justice, tardent à s'imposer complètement dans la réalité quotidienne. Cette réalité est exprimée à travers l'ironie voire l'autoironie de Romain concernant ses propres rêves mais aussi ceux de l'humanité.

c.) L'œuvre justicière = l'œuvre littéraire

L'auteur se sert à travers le roman du leitmotif de *l'œuvre commune de justice et de raison.* (L. Pr., 367, dans l'édition de 1960.) Cette œuvre se confond, d'un côté, dans le cas de l'auteur, avec sa propre œuvre littéraire, qui est aussi un moyen de lutter en faveur de la justice et d'annuler de cette manière l'injustice dans le monde. Elle vise, de l'autre côté, le

¹²⁸ Östmann, 44.

parcours existentiel du fils et de la mère autant que la mise en œuvre des valeurs humaines, parmi lesquelles aussi celle de la justice. Le fils veut obtenir sa revanche vis-à-vis de sa mère et lui démontrer que la justice tant attendue par elle lui est rendue encore de son vivant. Puisque Romain se confond avec la voix du narrateur, il veut en même temps rassurer ses lecteurs et le monde entier au sujet de cette justice. *L'œuvre de justice et de raison* est un moyen d'éradiquer l'injustice dans le monde ou du moins c'est une forme de résistance vis-à-vis de celle-ci. L'injustice de la réalité sociale se confond chez Gary avec les imperfections et les limites de la nature humaine. La condition humaine qui fait de l'homme un être imparfait, est un facteur qui influence négativement la réalité sociale et qui la justifie en définitive. Le narrateur de *La Promesse de l'aube* affirme pourtant s'être appliqué à dépasser cet inconvénient de la nature humaine, mais la réalisation de ce projet lui a échappé chaque fois. (L. Pr., 132.) La quête de l'homme vers une maîtrise totale et incontestée de sa condition et de son destin reste nonobstant pour l'auteur une tentative très importante qu'il ne faut pas abandonner. Lors de ses missions de guerre, Romain refuse surtout de mourir parce qu'il lui faut à tout prix accomplir son œuvre de justice, à savoir son œuvre littéraire et sa carrière brillante dont rêve sa mère :

Je [Romain] refusais de me reconnaître vaincu. [...] Il me fallait tenir ma promesse, revenir à la maison couvert de gloire après cent combats victorieux [...]. Tout mon besoin d'art et mon goût de la beauté, c'est-à-dire de la justice, m'interdisaient d'abandonner mon œuvre vécue avant de l'avoir vue prendre forme, avant d'avoir éclairé le monde autour de moi, ne fût-ce qu'un instant, de quelque fraternelle et émouvante signification. (L. Pr., 366-367.)

Pour le narrateur, l'art et la justice lui rendent également un sens existentiel qui se réalise dans un échange avec autrui ; l'œuvre de Romain et de Nina n'est pas une œuvre de l'art pour l'art, destinée seulement à être admirée - c'est une œuvre qui, par son message, se veut «fraternelle», donc qui se propose de venir à la rencontre de l'existence de autres et de leurs espoirs. Selon R. Gary, *le roman c'est la fraternité : on se met dans la peau des autres* (L. Nuit, 315) - ainsi, *l'œuvre de justice et de raison* des deux protagonistes de *La promesse de l'aube* concerne également les autres individus, c'est une œuvre ouverte sur les autres. Romain avoue que c'est aussi grâce au roman, comme modalité d'expression artistique, qu'il a fait l'apprentissage de la fraternité et qu'il est devenu conscient de sa nécessité. À côté de l'art romanesque, le narrateur n'oublie pas d'ajouter l'importance de l'Océan (L. Pr., 386, 387 et 391), symbole par excellence de la fraternité dans l'œuvre garyenne, qui lui a inspiré au fond tout le récit de *La promesse de l'aube* :

Sans doute ai-je [Romain] manqué de fraternité. Sans doute n'est-il pas permis d'aimer un seul être, fût-il votre mère, à ce point. Mon erreur a été de croire aux victoires individuelles. Aujourd'hui que je n'existe plus [car le narrateur, ayant tenu promesse, s'est voué à la mémoire de sa mère et, implicitement, à travers sa carrière de romancier, à l'humanité], tout m'a été rendu. Les

hommes, les peuples, toutes nos légions me sont devenues alliés, je ne parviens pas à épouser leurs querelles intestines et demeure tourné vers l'extérieur, au pied du ciel, comme une sentinelle oubliée. Je continue à me voir dans toutes les créatures vivantes et maltraitées et je suis devenu entièrement inapte aux combats fratricides. (L. Pr., 388)

Le genre romanesque reste pour le narrateur la modalité par excellence d'exprimer son profond attachement et sa fraternité à l'égard de l'humanité, en dépit des conflits et des injustices que celle-ci génère. L'auteur avoue que l'inimitié n'est pas le propre de sa nature et que grâce à son roman qui transmet le même message, il figure comme une vigie devant le monde entier et donne à celui-ci l'espoir de la justice et d'un monde meilleur. Transmettre des valeurs à travers l'art est une modalité que l'on retrouve dans l'éthique postmoderne : l'espace esthétique joue ici un rôle important car c'est grâce à lui que les barrières de l'espace cognitif se dissolvent et que le message éthique pénètre dans sa totalité chez l'individu, à savoir aussi avec son côté irrationnel. Ainsi, le public de Romain percevra à travers son œuvre non seulement l'idée de justice mais aussi l'importance de la fraternité, du dévouement, l'amour de la nature par l'image de l'Océan purificateur, etc. L'art touche directement l'âme humaine et il a, par conséquent, plus de chances de convaincre l'individu du message qu'il est en train de faire partager.

d.) La force justicière des «faibles»

Gary lance en même temps un appel au respect de *toutes les créatures vivantes et maltraitées*, donc qui sont assujetties et «faibles». L'auteur pense qu'une société et qu'une civilisation pourraient mieux se développer et donc véritablement progresser si l'homme accordait plus d'attention aux valeurs «féminines», qu'il désigne en tant qu'amour, tolérance ou respect de la faiblesse humaine (*L. Nuit*, 280). La présentation du personnage de la mère en véritable héroïne doit être vue aussi sous cet angle. Gary veut démontrer à travers le personnage de Nina justement cette force des faibles⁵, que Tzvetan Todorov voit comme une forme de résistance et de combat préférée chez Gary. L'essayiste fait remarquer que, chez ce romancier, on ne trouve pas de héros classiques, c'est-à-dire des guerriers victorieux aux exploits prodigieux, mais plutôt l'inverse : Gary se penche d'habitude sur des personnages communs, insignifiants, opprimés par l'Histoire et la société, pour en faire ses héros, et le cas de Nina en est un. Or, présenter ces personnages comme des héros équivaut à les douer d'attributs de vainqueurs qui cherchent à rétablir la justice. Cette force paradoxale des «faibles» naît donc de leur certitude que la vie doit à un moment donné rendre justice à leurs

⁵ Todorov, 241-244.

attentes et à leurs aspirations. Le récit du narrateur Romain représente ainsi la victoire sur la condition humaine, sur la nature «faible» de celle-ci.

Il faut souligner que l'œuvre justicière se réalise pour ce qui est de *La Promesse de l'aube* grâce à une bonne relation mère-enfant et vice versa et que cette unité perdue aussi après la mort de Nina – celle-ci, peu de temps avant de trépasser, écrit une multitude de lettres destinées à son fils qui se trouve encore en mission de guerre ; Romain les recevra régulièrement par l'intermédiaire d'une amie de sa mère, chargée de les envoyer. Nina conçoit les lettres, afin que son fils reçoive des encouragements et qu'il n'abandonne pas leur projet justicier commun ; sa mort ne doit pas interrompre la quête justicière de Romain. Le narrateur parle d'une entente secrète entre lui et sa mère en termes de *vieux compagnonnage humain, de coude à coude fraternel à la poursuite d'une œuvre commune de justice et de raison* (L. Pr., 367.) Pour Romain, la fraternité commence déjà dans les rapports avec sa mère et s'étend dans ses rapports avec la nature et les hommes en général. Dans l'éthique postmoderne, on réintègre la nature dans la civilisation, on commence à lui accorder de l'attention ; la nature *redevient partenaire obligé*¹²⁹ dans les actions de l'homme. Les «créatures» dépourvues de protection et livrées à la merci de l'homme ou des vicissitudes de la nature rentrent au premier plan de la vie quotidienne et de la vie artistique. Elles se transforment en de véritables héros puisqu'en dépit de leur fragilité, elles réussissent à survivre. L'exemple qu'offre la nature avec ses créatures peut être transposé sur les êtres humains sans défense, qui, en dépit de leur situation, se fraient une voie dans leur existence et, souvent, une voie couronnée de succès. Le succès se traduit pour ce qui est de Nina et de Romain dans leur dévouement réciproque inébranlable qui les unit même au-delà de la mort, et dans la réalisation de leur œuvre commune de justice.

La justice paradoxale des «faibles» et des personnes marginalisées, telles Nina et son fils dépasse la compréhension logique des causes, tout comme Derrida le remarque pour son concept de justice «infinie»¹³⁰ : il la définit avec les termes de «démesurée» et «d'imprévisible» ; c'est une justice qui surgit au-delà de ce qui est «déterminable» et ses mobiles restent pour la logique humaine mystérieux. Cependant la présence de cette justice paradoxale impressionne et fascine, et elle ne pourrait s'expliquer en définitive, selon Derrida, que par un contenu «mystique». La justice que développent les deux personnages est tout aussi irrationnelle que leur dévouement réciproque, et, par cette dimension, elle se

¹²⁹ M. Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 28.

¹³⁰ Cf. l'article de Christoph Menke in Anselm Haverkamp : *Für eine Politik der Dekonstruktion. Jacques Derrida über Recht und Gerechtigkeit in Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, 281.

rapproche de l'éthique postmoderne¹³¹. Le dévouement soutenu ainsi que la quête justicière inébranlable de Nina et de Romain peuvent s'expliquer également par un esprit aigu de la responsabilité réciproque mais aussi d'une responsabilité envers l'humanité entière, qui engendre ces attitudes, et qui est encore un trait spécifique de l'éthique postmoderne.

e.) L'enfance et la justice

Dès les premières pages de *La Promesse de l'aube*, le narrateur nous initie à une conception du monde fondée sur un combat continué porté aux dieux qui régissent la vie terrestre. Il s'agit d'une optique à laquelle le narrateur a été familiarisé, depuis son plus jeune âge, par sa mère. L'apprentissage rapide de ces lois est dû, d'un côté, aux contes de fées et, de l'autre côté, aux événements de la réalité quotidienne. Romain ressent et vit dès son enfance l'injustice dans le monde qu'il attribue à certains dieux comme *Totoche, le dieu de la bêtise, Merzavka, le dieu des vérités absolues, Filoche, le dieu de la petitesse et d'autres dieux, plus mystérieux et plus louches, plus insidieux et masqués, difficiles à identifier.* (L. Pr., 17-19.) Il faut observer que le narrateur ne parle pas dans le roman tant de la justice que du contraire. Il se concentre plutôt sur la présence de ces dieux ennemis pour pouvoir ensuite distinguer et définir ce qu'est la justice. Serge Lebovici¹³² souligne lui aussi le fait que l'enfant se plaint plus vite des injustices dont lui ou ses proches sont victimes, qu'il ne réussit à apprécier la justice. Ce sont ces expériences d'injustice vécues dans la petite enfance qui vont développer plus tard chez le sujet une représentation et une mise en pratique de la notion de justice. L'enfant de *La Promesse de l'aube*, pareillement aux héros des contes de fées, voit comme but de sa vie le fait de délivrer un jour sa mère, considérée comme *jouet favori* de ces dieux maléfiques, mais aussi tous les hommes de cette force meurtrière impitoyable: [...] *je m'étais promis de la [Nina] dérober à cette servitude ; [...] j'ai voulu disputer, aux dieux absurdes et ivres de leur puissance, la possession du monde, et rendre la terre à ceux qui l'habitent de leur courage et de leur amour.* (L. Pr., 19.) Or cette notion de juste possession équivaut pour le narrateur à une dimension d'absolu à laquelle il croit avoir accès grâce à son goût pour l'art et grâce à sa vocation littéraire. L'écriture naît donc non seulement de la volonté de toucher à l'absolu, mais aussi d'un vœu de justice, à savoir que chaque être humain reçoive son dû, ce à quoi il rêve et aspire. Pour le narrateur, ce vœu justicier se réalise à travers l'écriture ; pour les autres individus ou, plus précisément les lecteurs, la justice ressort du message du texte lui-même

¹³¹ Bauman, 36.

¹³² Serge Lebovici, *C'est pas juste* in William Baranès et Marie-Anne Frison-Roche, *La Justice*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 16.

car Romain escompte à travers son œuvre romanesque maintenir l'espoir de la justice rendue.

Lorsque le narrateur est initié par un camarade de jeu à la magie d'exaucer ses vœux, il pense immédiatement aux privations injustes de sa mère qu'il pourrait maintenant supprimer en échange de *bijoux, des Packard jaunes avec des chauffeurs en livrée, des palais de marbre où toute la bonne société de Wilno était invitée à se rendre à genoux*. (L. Pr., 117.) C'est, d'un côté, de cette façon que Romain croit rendre justice à Nina, donc avec des faits concrets et des objets précis. Il pense, de l'autre côté, que la justice devrait être quelque chose de plus fort, d'éternel et c'est pour cela qu'il la confond à l'absolu, au chef-d'œuvre : *Le goût du chef-d'œuvre venait de me visiter et ne devait plus jamais me quitter. Peu à peu, mes lèvres se mirent à trembler, mon visage fit une grimace dépitée et je me mis à hurler de colère, de peur, d'étonnement. Depuis, [...], au lieu de hurler, j'écris des livres*. (L. Pr., 118.) L'enfant ressent dès cet âge tendre sa vocation artistique, son penchant à recréer le monde injuste dans lequel il vit, par le truchement des mots. La fantaisie dont il use et qu'il s'imagine comme possible réalité, porte sur l'idée que nous venons d'énoncer dans le chapitre sur les valeurs de l'«œuvre justicière» : il s'agit surtout du rôle salutaire de l'art et de son pouvoir de rétablir l'harmonie dans les rapports humains.

Un autre trait qu'il faut souligner dans cette représentation enfantine de justice est l'absence de vengeance à l'adresse des oisifs et des personnes qui bénéficient de tous les moyens. L'enfant considère que sa mère a droit elle aussi de jouir des richesses et de passer des loisirs, du moins de temps en temps. Il ne pense à aucun moment au vol pour réaliser cet objectif, mais plutôt à un coup magique du hasard. Or, s'il arrive à l'enfant devenu adulte de perdre parfois ses illusions à l'égard du monde et du fonctionnement de la justice, il repère pourtant dans son enfance des moments magiques qui ont récompensé sa mère et lui-même :

Je [le narrateur se référant à son enfance] croyais à une logique secrète et souriante, dissimulée aux recoins les plus ténébreux de la vie. (L. Pr., 48.) et [...], *malgré mes quatorze ans, je croyais encore un peu au merveilleux. Je croyais à la baguette magique [...]. Je [le narrateur parlant de la perspective de l'homme mûr] suis obligé de reconnaître que cette défaillance du miracle a laissé en moi une marque profonde, au point que j'en viens à me demander parfois si l'histoire du «Chat botté» n'a pas été inventée de toutes pièces*. [...] *Bref, à quarante – quatre ans, je commence à me poser certaines questions*. (L. Pr., 158.)

On reconnaît ici la fine ironie du narrateur qui intervient avec des commentaires personnels dans la narration : à l'aide de la métalepse¹³³, il se distancie par rapport au phénomène du merveilleux et le met en doute dans la perspective de l'homme mûr. À travers ce procédé, Romain met en évidence la différence de perception d'un enfant et d'un adulte ; il considère

¹³³ Mercier Leca, 16.

d'un œil critique et enjoué sa naïveté d'autrefois, sans la condamner toutefois. Même si à l'âge mûr le narrateur commence à douter du merveilleux auquel il se fiait tant pendant son enfance, il ne peut pas nier les coups heureux du hasard – à ne mentionner que l'exemple de l'atelier de couture de Nina à Wilno qui devient après un bout de temps un véritable salon de haute couture et qui permet ainsi à la mère et à son fils de mener une vie luxueuse pour quelques années ; les mandats d'argent qui arrivaient dans des périodes de crise d'une personne inconnue ou la *bicyclette-bébé* offerte à Romain par un *donateur mystérieux* (*L. Pr.*, 73). Ces coups magiques du hasard peuvent également être vus comme des coups de justice à l'adresse de l'existence de Nina et de Romain, donc qui rappelleraient une forme de justice métaphysique. Le narrateur de *La Promesse de l'aube* cherche cependant une justice constante, avec un fonctionnement réglé dont pourraient bénéficier tous les hommes. Puisque l'auteur ne réussit pas à pénétrer les lois de cette justice aléatoire, il essaie de se forger sa propre justice par le truchement de son roman et de ses œuvres littéraires. Il établit seulement une partie de ces lois qu'il identifie dans *La Promesse de l'aube* dans l'exercice de l'amour maternel et de l'amour filial, de la fraternité, en général, et dans la foi prêtée aux rêves personnels. Si lors de son enfance, le narrateur se créait un monde juste à travers sa fantaisie et qu'il interprétait les coups heureux du hasard comme des phénomènes de justice, à l'âge adulte, il réenchante le monde à travers sa vocation de romancier. L'art devient le moyen par excellence pour Romain de rendre la justice à un monde qui y aspire depuis la nuit des temps. Même s'il ne s'agit que d'une simple œuvre littéraire, elle a pourtant la force, par son esthétique inhérente, de transmettre l'espoir d'un monde juste ; selon Romain [*L. Pr.*, 366-367 ou *P. Sg.*, 93], là où la beauté existe, s'y joint également la justice et l'harmonie dans les rapports humains.

3. Le roman *Adieu Gary Cooper* : la figure du juste

Dans *La Promesse de l'aube*, la justice se confond principalement à l'œuvre d'art, et ses diverses nuances résultent du rapport maternel voire filial. Dans *Adieu Gary Cooper*, la justice paraît à première vue absente car elle n'est pas thématisée d'une manière explicite, à l'exemple des personnages de *La Promesse de l'aube*. De plus, le contexte lui-même a changé complètement : les personnages du roman, bien que la plupart des adolescents, sont plus ou moins des orphelins ; ils vivent sans parents et ceux-ci, s'ils existent, ont perdu toute autorité ou influence sur leurs enfants. Pourtant, le thème de la justice traverse le roman d'un bout à l'autre, en particulier si l'on prête plus d'attention au parcours des deux protagonistes, Jess Donahue et Lenny. Le thème de la justice se détache dans ce roman des attitudes des

personnages et de leurs propos; c'est plutôt le lecteur qui découvre leur quête justicière, les personnages n'en étant pas tout à fait conscients.

Nous nous pencherons dans les pages suivantes principalement sur Lenny, personnage insolite, à la fois héros et anti-héros, qui est à la recherche d'un vie authentique et libre. Bien qu'il soit un hors-la-loi et qu'il s'affranchisse des conventions de la société dans laquelle il vit, le personnage se trouve dans une continuelle quête de valeurs, dont la liberté individuelle et la justice. Il convient tout d'abord de présenter brièvement cette figure pour ensuite mieux comprendre les ressorts de ses actions et de sa personnalité : Lenny est un jeune Américain de vingt ans qui, déçu par les USA, s'est réfugié clandestinement en Suisse où il vit au jour le jour. Pendant l'hiver, il est moniteur de ski et le reste de l'année, il erre sans occupation, acceptant par manque d'argent de devenir l'amant de Tilly, serveuse d'un bar, ensuite de Trudi, secrétaire à Bâle, et finalement de les quitter toutes. Ce mode de vie vise la liberté, vue par le personnage comme indépendance de toutes sortes de liens : famille, travail, relations humaines, etc. Si on se demande, toutefois, dans quelle mesure le protagoniste recherche de cette manière la justice, la réponse spontanée serait qu'il a plutôt emprunté une fausse piste. Lenny, à part le fait d'être un sans-papiers, ne travaille qu'à sa guise et le reste du temps il vit de l'argent des autres. Sur le plan des relations humaines et de la moralité, il est encore à condamner, vu qu'il se sert de ses maîtresses suisses pour leur argent. Si l'on n'envisage que ces aspects, le personnage peut en effet être considéré comme un anti-héros qui cause des torts à la loi et implicitement au concept de justice.

Le narrateur extradiégétique, de son côté, essaye pourtant de justifier le comportement extravagant de Lenny tout en faisant référence au passé de ce dernier. Tout vient en fait des origines du personnage et de la société américaine qui a laissé son empreinte sur ce dernier. Le protagoniste est présenté au cours du roman comme une personne qui veut se détacher de son passé et qui veut l'oublier pour pouvoir recommencer une nouvelle vie et se faire une nouvelle identité en Suisse. Cependant, Lenny ne trouve pas dans ce pays les conditions voulues car, étant un étranger, il n'a pas d'autorisation de travail et ne peut pas s'intégrer normalement dans le nouveau pays ; par ailleurs, comme déserteur de l'armée américaine, il ne peut plus rentrer dans son pays d'origine. Ce sont donc les lois américaines et l'État suisse qui contraignent Lenny à ce mode de vie. Lenny a déserté à cause de la guerre du Vietnam qu'il a dénoncée comme injuste et absurde (*Adieu G. C.*, 28) et à cause de la dégradation de la société américaine: c'est une fausse Amérique qui ne correspond plus au véritable Rêve américain (*Adieu G. C.*, 56) et à l'image de Gary Cooper, l'idole de Lenny. Lenny justifie son choix pour la Suisse comme pays d'accueil en invoquant la neutralité du

pays concernant les courants politiques et culturels ; dans sa vision, la Suisse représente encore un pays pur, authentique, et ses hautes montagnes enneigées, peu accessibles, y concourent également :

- [le Norvégien] : - *Et toi, pourquoi tu es venu en Suisse, Lenny ?*
[Lenny] : - *On m'avait dit qu'ils avaient la meilleure neige et la meilleure neutralité, en Suisse. Voilà pourquoi. (Adieu G. C., 208.)*

À cela s'ajoute le caractère *solide* (Adieu G. C., 23) des Suisses et la sympathie qu'ils lui manifestent constamment.

a.) Lenny, le révolté

Le comportement de Lenny s'explique ainsi par de multiples raisons, bien paradoxales à première vue. Bien qu'il mène une vie de marginal et que de cette façon il s'oppose aux lois de la société dans laquelle il s'est réfugié, Lenny exprime une attitude de révolte, mais pas d'anarchie. Sa révolte ne vise pas l'ordre social ou politique, elle est chez lui plutôt d'ordre existentiel et métaphysique, c'est une révolte personnelle : *Je [Lenny] suis un homme libre. Je refuse d'être l'esclave du bonheur. Tous les bonheurs se valent : on est heureux, on jouit de la vie, c'est la fin de la révolte. Là où il y a du bonheur, il n'y a pas de révolte [...]. Le bonheur, c'est l'opium du peuple, la stagnation [...]. (Adieu G. C., 27-28.)* Le personnage ne nie pas ses origines, les USA ; il se dresse en fait contre l'évolution de la société de son temps, contre la culture de masse qui a «dépersonnalisé» l'individu. Lenny croit en l'Amérique de l'acteur Gary Cooper, dont il détient une photo avec autographe, et à la personnalité duquel il s'identifie. La citation suivante nous rappelle en quelques mots l'image précise de cet acteur célèbre : *[...] l'Américain tranquille, sûr de lui et de son droit, qui est contre les méchants, toujours pour la bonne cause, et qui fait triompher la justice et gagne toujours à la fin. (Adieu G. C., 23.)* Lenny se rend compte, cependant, que les valeurs incarnées par G. Cooper autrefois, dont la justice, n'existent plus dans la société contemporaine, plus précisément dans celle des années 60, époque au cours de laquelle se situe le roman. L'attitude de révolte de Lenny s'explique par la fidélité aux valeurs du passé et par la recherche exaspérée de celles-ci dans le temps présent ; sa révolte rappelle un combat justicier, à savoir une autre manière de lutter dans la lignée de G. Cooper. Tout comme ce dernier était responsable de la justice rendue et de l'ordre rétabli, Lenny croit qu'il est de son devoir aussi de retrouver cette justice et cet ordre, du moins personnellement. Il se considère avec G. Cooper et ses valeurs comme une *minorité* (Adieu G. C., 230) qui, en dépit de sa nature marginale, doit continuer d'exister à côté de la *majorité*. Aux yeux de Lenny, le respect des formes minoritaires dans une société établit les bases de la démocratie, donc il assure également un bon fonctionnement de la justice : *Avec la*

majorité, il y a plus de démocratie possible, il y a plus que la majorité. Autrefois aux U.S.A., il y avait que la minorité. [...] C'est même une minorité qui a bâti ce putain de pays, et c'est la majorité qui s'en est emparée. (*Adieu G. C.*, 230.) La révolte de Lenny se dresse contre l'évolution de son pays d'origine, plus précisément contre l'uniformisation des mœurs et des mentalités, comprise en tant que «majorité» ; pour Lenny, la tendance d'effacement des «minorités», c'est-à-dire des différences au cœur d'une société, est une injustice qui le scandalise fortement. Le personnage est décidé à garder son caractère «minoritaire», de véritable Américain, aux côtés de G. Cooper, quitte à avoir dû fuir les USA et à avoir dû accepter une vie de sans-papiers.

Lenny se rapproche dans son refus de la société contemporaine de la révolte d'Antigone, figure de la tragédie homonyme de Sophocle. Celle-ci refuse d'obéir aux ordres de son oncle, le roi Créon, pour se soumettre à la morale : bien que Créon ait interdit l'enterrement de Polynice, le frère d'Antigone, celle-ci perçoit cet ordre comme une injustice vis-à-vis de la tradition. Les lois morales passent pour elles avant celles de l'État et elle agit en faveur des premières, même au prix de sa vie. Dominique Terré-Fornacciari¹³⁴ considère le modèle d'Antigone du côté de la justice et la traite en héroïne justicière. Le chercheur expose ses réflexions sur la figure du juste en opérant deux distinctions majeures : le juste peut être incarné par le type du héros ou bien par celui du sage. Le héros est représenté par l'homme d'action qui combat pour la justice, vue comme valeur morale qui dépasse les lois étatiques, à la façon d'Antigone. Le sage est en revanche l'individu qui incarne la justice en tant que personne retirée de la société. Sa justice est plutôt *une attitude [...] face aux choses*¹³⁵. Cependant D. Terré-Fornacciari conclut que l'homme juste et irréprochable n'existe pas, ni en littérature ni dans les histoires bibliques. Cela est dû au fait que si le prétendu juste se venge de ses ennemis et des «méchants», du point de vue moral, son acte justicier devient condamnable. Si, par contre, le juste ne se soumet qu'aux lois éthiques, donc à la charité envers ses ennemis, il fait défaut à l'institution justicière et encourage la propagation des injustices et du mal.

Si nous revenons au protagoniste d'*Adieu Gary Cooper*, nous constatons qu'il n'est pas loin du genre de l'homme révolté propagé par les existentialistes, surtout du type camusien : par exemple, les personnages de Tarrou et du docteur Rieux dans *La Peste* ou du personnage de Meursault dans *L'Étranger*. Ils sont, pareillement à Lenny, des antihéros et des révoltés contre des formes sociales imposées ; ils cherchent eux aussi une issue à leur condition humaine. Les révoltés de Camus, contrairement aux protagonistes garyens, se consolent

¹³⁴ D. Terré-Fornacciari, *L'homme juste* in William Baranès et Marie-Anne Frison-Roche, *La Justice*, 53.

¹³⁵ *Ibid.*, 52.

finalement avec leur vie et acceptent en sceptiques les imperfections de la société et de l'homme. Lenny, de son côté, n'abandonne pas du tout sa quête existentielle et sa course aux valeurs, au prix de susciter des malentendus et de se faire même arrêter à un moment donné, à tort, par la police (*Adieu G. C.*, 57). Il reste dans sa démarche confiant, nonobstant les impasses et les dangers qu'il traverse. Signalons de plus que ce type de personnage révolté a des traits communs avec le picaro ou le «flâneur urbain» dont parle Bauman : Lenny se trouve en de continuelles pérégrinations en Suisse, tout en défiant les normes de ce pays et créant de nombreux malentendus avec les personnes qu'il rencontre. Il ne réussit pas à se plier à la règle imposée de l'extérieur ; il crée sa propre philosophie de vie, sa propre moralité, qui est incompréhensible et surprenante pour les autres personnages. C'est pourquoi il est au fond un solitaire, comme tant d'autres personnages garyens, mais un solitaire sincère dans sa quête existentielle qu'il prend au sérieux. La révolte de Lenny met en lumière également l'idée postmoderne¹³⁶ de la rupture entre la moralité qu'offrent les lois étatiques et les véritables repères moraux dont ont besoin les individus. L'État ne peut plus être le gardien exclusif des lois morales car les citoyens créent maintenant leur propre moralité sans plus considérer l'État comme l'ultime autorité en cette question. C'est, entre autres, ce que démontre le rôle picaresque et insoumis de Lenny.

b.) Lenny, le sage

Il reste à présent à répondre à la question suivante : lequel des deux types de justes serait Lenny, selon la classification de D. Terré-Fornacciari, le révolté du genre d'Antigone ou plutôt le révolté proche du sage ? La réponse ne peut pas être nette parce que le personnage prend le rôle tantôt de l'un, tantôt de l'autre. Nous avons mis en évidence jusqu'ici la révolte de Lenny à l'adresse de la société de son temps et le caractère justicier de cette insoumission. Lenny exprime, cependant, son mécontentement à l'adresse de son époque et cherche la justice aussi d'une autre manière : en dehors de la saison d'hiver, il est contraint de passer ses journées au cœur de la société suisse, c'est-à-dire au bas de la montagne pour essayer de gagner sa vie ; pendant la saison de ski, en revanche, il vit isolé, à 2400 m, dans le chalet d'un de ses amis, Bug Moran. Or cette demeure a dans le roman des connotations métaphoriques qui rappellent un refuge par rapport à la société et aux temps qui se manifestent en bas, dans la vallée, mais aussi dans le monde entier. Bien que Lenny y vive paisiblement avec ses amis

¹³⁶ Bauman, 138 [...] *one of the most seminal characteristics of the postmodern era [is] that the state has no more capacity, need or want of spiritual (and this includes the moral) leadership.* et 139 [...] *the present divorce between state-centered politics and the moral existence of the citizenry [...] seems far gone and perhaps irreversible.*

des différents pays, leur isolement est encore une façon de protester contre le mode de vie artificiel imposé dans les villes. Cette protestation dans le chalet de Bug Moran est toutefois plus inoffensive, puisqu'il n'y a pas de contact direct avec la société qu'ils désapprouvent ; le logement est de ce point de vue plutôt une tour d'ivoire où les amis de Bug Moran, tous des adolescents d'ailleurs, projettent leurs rêves et essaient de garder à l'abri les valeurs authentiques de vie : *Izzy était un type qui foutait le camp continuellement [...] ; son regard avait l'expression avide et inquiète des gens qui ne vivent que pour quelque chose qui n'est pas là, et que tout ce qui est bien là pousse chaque année plus haut et plus haut vers les neiges éternelles.* (Adieu G. C., 7.) Le chalet de Bug Moran, se trouvant très haut, à 2400 m, exprime tout comme l'air pur et la neige intacte de cette altitude, la vraie vie, qui n'existe plus ailleurs.

La vie de Lenny et de ses amis, qui est loin du conformisme et de l'avalissement des rapports humains, va de pair avec l'image que D. Terré-Fornacciari donne du juste-sage à laquelle nous nous sommes brièvement référée, voire du sage traditionnel. Pareillement au sage biblique, ce genre de juste manifeste sa révolte par le silence et par l'isolement de la majorité des individus. Sa quête justicière se traduit par cette attitude elle-même, donc par une révolte spirituelle et personnelle. Cet isolement rappelle l'image de la tour d'ivoire des philosophes de l'Antiquité grecque qui y voyaient un moyen de progresser dans la connaissance et dans la sagesse. Les habitants du chalet de Bug Moran, semblables à des philosophes, passent souvent leur temps à composer des maximes en vers. C'est une façon pour eux de s'enquérir sur le sens de l'existence et du monde, de s'en moquer en même temps et de créer une bonne atmosphère de convivialité :

*Pour changer vraiment le monde
Faut attendre que ça fonde.
Fahrenheit, cent mille degrés
Il sera changé après.* (Adieu G. C., 52.)

Le goût pour cette sorte d'aphorismes transforme Lenny et ses amis en des sages contemporains, dont l'image n'est plus homogène comme celle du sage traditionnel. On a affaire dans notre cas à une représentation tordue et paradoxale du sage : l'image du vieillard est remplacée par celle d'adolescents qui se moquent de leur existence, mais qui la prennent également au sérieux. Bien qu'ils soient en quête d'une vie authentique et qu'ils soient prêts à s'en emparer, ils ont pour la plupart un passé louche ou scandaleux : Bug Moran est un pédéraste, Lenny un déserteur, Bernard Peel un tuberculeux, Alec un *cocu de Savoie* (Adieu G. C., 8), etc. Malgré ces marques, les personnages sont pleins d'entrain et bien décidés à ne pas capituler dans leur lutte à trouver un mode de vie personnel, rempli de sens.

Si nous comparons le protagoniste d'*Adieu Gary Cooper* au juste biblique, nous constatons qu'il lui manque la portée vengeresse de ce dernier. Celui-ci obéit d'habitude aux lois divines pour sauver une communauté d'hommes ou pour se sauver lui-même, au détriment de ses ennemis et en entraînant la punition de Dieu sur ceux-ci. Lenny, de son côté, n'a aucune intention de se venger du monde où il est forcé de vivre ; il veut simplement s'en sauver et mener son propre mode de vie qui lui semble véritable par rapport à celui des autres. Il choisit l'anonymat parce que cela le protège de la médiatisation et donc de ce qu'il appelle la majorité, et, de plus, il préserve ainsi sa liberté. D. Terré-Fornacciari considère que le juste se cache de nos jours dans la peau de *l'homme libre*¹³⁷, or cette observation correspond entièrement à la nature de Lenny. Les deux citations suivantes soulignent la volonté de l'anonymat chez ce personnage et l'affirmation de sa liberté : *Lenny n'avait pas du tout envie d'être quelqu'un, mais il avait encore moins envie d'être quelque chose. (Adieu G. C., 12.)* et *Je [Lenny] suis un homme libre. Je refuse d'être l'esclave du bonheur. (Adieu G. C., 27.)* – c'est-à-dire l'esclave de la culture de masse, du rêve américain corrompu ou d'autres impostures de la société contemporaine qui, toutes, promettent le soi-disant bonheur. On observe que Gary ne fait pas de son personnage quelqu'un qui revendique une justice absolue. C'est pourquoi Lenny donne l'impression d'un «sage» qui est en même temps un «rebelle». Il est conscient que la justice rendue pour tous, incarnée jadis par l'acteur Gary Cooper et par son pays, les USA, n'est plus valable. Il nie alors son pays d'origine et brûle vers la fin du roman le portrait de l'acteur américain. Lenny sait qu'il doit chercher la justice ailleurs et qu'elle sera d'une autre nature que celle revendiquée par G. Cooper ; sa justice aura un caractère personnel et anonyme, tel que l'annonce l'éthique postmoderne - c'est pourquoi le protagoniste n'impose pas sa quête justicière aux autres. Lenny s'éloigne ainsi des «justes» conçus, par exemple, par Camus dans sa pièce homonyme. Ceux-ci sont persuadés de l'autorité de leur justice qu'ils mettent en œuvre au prix même d'assassinats. La justice de ces personnages produit, contrairement à la quête justicière de Lenny, de l'anarchie et des dommages irréparables puisque la vie humaine est en jeu. Camus veut dénoncer avec sa pièce ce type de justes «terroristes» et avertit au fond qu'on a affaire ici à de faux justes. C'est peut-être dans la lignée de cette idée que R. Gary conçoit le protagoniste d'*Adieu Gary Cooper* : Lenny ne nuit pas aux autres dans sa révolte justicière, il est au fond un pacifique, ce qui légitime son image de juste contemporain, voire de juste «sage».

¹³⁷ D. Terré-Fornacciari, *L'homme juste* in William Baranès et Marie-Anne Frison-Roche, *La Justice*, p. 60.

c.) Le couple – symbole de la justice retrouvée

Le couple est un leitmotif dans l'œuvre garyenne¹³⁸. Dans *Adieu Gary Cooper*, il reçoit des connotations justicières : on a affaire ici au couple Lenny et Jess Donahue qui se forme tout à la fin du roman, comme signe du destin et comme dénouement à la quête de valeurs du protagoniste. Lenny fait la connaissance de Jess, la fille du consul américain Allan Donahue en Suisse, lors d'une de ses descentes forcées du chalet de Bug Moran, par manque d'argent. Jess l'aide parce qu'elle le reconnaît en tant qu'Américain, donc en compatriote et elle va même l'héberger chez elle. Le lendemain Lenny quitte pourtant la maison de bonne heure, parce qu'il ne veut pas y devenir l'esclave d'une vie paisible et transformer Jess en sa maîtresse pour dépendre ensuite d'elle. Comme nous venons de le dire dans les pages antérieures, Lenny veut vivre en homme libre sans nuire aux autres ; sa devise est *J'ai où aller. J'ai pas où rester.* (*Adieu G. C.*, 141.) C'est d'ailleurs le personnage lui-même qui refuse de «rester» parce que cela lui rappelle le bonheur, or lui, il est contre. Lenny partage l'avis de son ami, Ernst Fabricius, un skieur célèbre, en train d'agoniser : à la question du jeune homme qui lui demande s'il a été heureux de sa vie, hors le ski, celui-ci répond qu'il a pu heureusement éviter le bonheur qui lui aurait apporté au fond plutôt du malheur, notamment les regrets des liens humains rompus. Puisque cela ne lui est pas arrivé, il peut à présent mourir serein et en vrai stoïque :

- [Lenny] : - Tu [E. Fabricius] as été heureux ? À part le ski, je veux dire ?
[E. Fabricius] : - Non, j'ai pu éviter ça. C'est pourquoi ça me fait rien de partir.
Pas de regrets.
[Lenny] : - Faut croire alors qu'il y a quelque chose dans ce truc qu'ils ont inventé en Orient. Le stoïcisme, ils appellent ça. (*Adieu G. C.*, 44.)

Si nous analysons le comportement de Lenny, nous constatons que le personnage est contre le couple et contre la famille ; il n'aime pas les conventions sociales dont il essaie tout le temps de s'affranchir – son langage familier est une preuve de plus. Pour Lenny, le couple ou le mariage semble être tombé en désuétude et, à la place de ces formes sociales, il cherche autre chose. D'un côté, il trouve une nouvelle forme de cohabitation dans le chalet de Bug Moran pendant l'hiver, de l'autre, dans les saisons sans neige, il vit comme un vagabond en acceptant à tour de rôle l'hospitalité de quelques femmes suisses ou qui habitent la Suisse, et avec lesquelles il sympathise. Bauman¹³⁹ remarque que c'est une tendance typique de

¹³⁸ Cf. Gronewald, 146.

¹³⁹ Bauman, 179: *I propose that the falling out of fashion of marriage, the growing trend to replace the more stable, orthodox models of the family with various forms of "living together" [...] are all side-effects of the erosion of the social by the aesthetic space, and of the gradual replacement of the criteria and mechanisms of the social by those of the aesthetic spacing.*

l'éthique postmoderne : la moralité prend des formes d'«espace esthétique» que chaque personne se crée individuellement ; ce n'est plus l'«espace social» avec ses conventions claires et ses structures immuables qui oriente les sujets, mais les valeurs aux formes nouvelles, non-conventionnelles de l'«espace esthétique». De plus, chez Lenny, l'«espace esthétique» qu'il s'érige reçoit des connotations justicières car l'«espace social» avec ses structures classiques ne lui a infligé que des injustices : la guerre du Vietnam qui le fait désertier de l'armée américaine, la perte de ses parents qui l'abandonnent, etc. Ainsi, le couple qu'il forme avec Jess vers la fin du roman apparaît comme un paradoxe à ses «principes de vie». Cependant cette attitude de Lenny s'explique par une injustice du «destin» qu'il a dû subir à l'âge de huit ans lorsque sa mère l'a abandonné pour s'enfuir avec un amant (*Adieu G. C.*, 34.). Le père de Lenny est lui aussi absent pour le protagoniste qui ne se rappelle qu'une seule fois de lui, et ce souvenir n'a que des connotations négatives : son patriotisme américain snob et sa défense des *ancêtres pionniers* (*Adieu G. C.*, 157.) qui, après avoir tué les Indiens, bâtirent leur Amérique à eux. L'enfance de Lenny doit avoir été malheureuse à cause de sa famille désunie, illuminée seulement par la photo et le symbole de G. Cooper. Puisqu'il a terriblement souffert de cette injustice, il ne veut pas la répéter à son tour : *Tout ce que je [Lenny] disais, c'est que j'aime pas les trucs qui foutent le camp. Alors, je fous le camp le premier. C'est plus sûr.* (*Adieu G. C.*, 277.) L'affirmation du personnage est paradoxale : d'un côté, les choses et les personnes instables lui répugnent, de l'autre côté, il adopte lui-même cette conduite qu'il condamne chez les autres. La raison qui pousse Lenny à agir ainsi est la volonté de se protéger contre les coups du destin, qu'il considère comme injuste, puisqu'il assujettit les individus (*Adieu G. C.*, 278). Par ailleurs, c'est encore le destin qui rétablit la justice, puisqu'il détermine, aux yeux de Jess, sa rencontre avec Lenny ; or Jess semble être dans le roman, le seul personnage à pouvoir effacer le passé douloureux de la conscience de Lenny, à pouvoir rétablir la justice dans sa vie et lui offrir les valeurs qu'il cherche si désespérément depuis son enfance. Jess explique au protagoniste leur rencontre qui les a unis définitivement, malgré les malentendus et les événements précipités de la fin du roman, de la manière suivante : - *Je [Jess] sais, Lenny. Moi aussi, j'avais cru que c'était fini. Mais il y a un destin.* (*Adieu G. C.*, 271.) L'affirmation de la fille du consul a des traits communs avec celle du personnage de Nina de *La Promesse de l'aube* ; lorsque celle-ci s'adresse à un moment donné à son fils, elle lui riposte : - *Il y a une justice.* (*L. Pr.*, 177.) Or cette justice dont parle le personnage de la mère est aussi d'ordre surnaturel, donc elle appartient en grande partie à la notion de destin. Dans *La Promesse de l'aube* il y a le couple de la mère et du fils qui invoque le destin pour qu'il leur soit favorable et qu'il leur apporte la justice ; dans *Adieu*

Gary Cooper, nous avons affaire au couple des jeunes gens Lenny et Jess qui procède de la même manière. Pour souligner la valeur justicière du couple dans l'œuvre de Gary, notons encore l'affirmation du narrateur des *Clowns lyriques* à propos du futur couple Jacques Rainier – Ann Garantier : *Une rencontre – et justice est rendue*. (*Clowns lyr.*, 26.)

Il faut préciser que peu après avoir fait connaissance l'un l'autre, Lenny et la fille du consul collaborent dans le commerce illégal d'or pour s'assurer chacun un dépôt d'argent qui leur permette ensuite de vivre plus aisément. Le père de Jess, bien que consul, est mal payé, et Lenny, de son côté, n'a pas droit à une autorisation de travail. Les deux personnages essayent donc de se rendre justice, chacun à sa manière. Au début, chacun le fait pour son propre compte, ensuite ils réalisent que leur couple vaut plus que l'argent accumulé ; leur couple, c'est *du solide* (*Adieu G. C.*, 278.), donc une valeur que Lenny a niée jusqu'alors, mais c'est aussi *la vie qui essaye de vous récupérer* (*Adieu G. C.*, 200.), donc une forme de salut personnel et quelque chose qui *commence à compter dans la vie pour* [Lenny]. (*Adieu G. C.*, 203.) Le protagoniste retrouve avec Jess l'équilibre qui lui a été injustement ôté depuis son enfance, et son couple vient se présenter aux yeux des lecteurs comme un triomphe sur son passé, mais aussi sur les fausses valeurs de la société contemporaine, critiquée dans le roman.

4. Conclusions

Lenny s'impose comme un personnage habité par le désir de justice. Ce trait n'est pas évident à déceler dans ses actes qui sont contradictoires et déconcertants pour les autres personnages et pour le lecteur lui-même. Sa quête justicière résulte plus de ses pensées et de ses rapports avec les autres personnages du roman. On a ainsi affaire chez lui à une justice intérieure, à une «justice dans l'âme»¹⁴⁰ qui peut prévaloir sur la justice, comprise comme actes, ou qui peut la déterminer. Par contre, le personnage Romain de *La promesse de l'aube* identifie la justice plus à des actes et à des interventions personnelles qu'aux coups du hasard ou du destin ; cependant Romain est, tout comme Lenny, habité par un profond sentiment justicier, en général, dont les deux font l'apprentissage dès leur enfance. C'est ce sentiment de la justice qui détermine le devenir de Lenny et de Romain à la fois, bien que les deux parcours soient différents l'un de l'autre. Retenons, par ailleurs, qu'autant Lenny que Romain cherchent à réaliser leur rêve justicier à travers l'«espace esthétique» : Lenny use de son comportement picaresque et non-conformiste surplombé par la photo de l'acteur Gary Cooper, son mentor dans sa quête justicière ; Romain emprunte en ce but la voie littéraire, plus précisément le roman, qui lui permet de bâtir un monde justicier et ainsi meilleur.

¹⁴⁰ En anglais: *justice in the soul* in Duncan, *A Primer of Modern Virtue Ethics*, p. 87.

Autant dans *La Promesse de l'aube* que dans *Adieu Gary Cooper*, la justice est mise en valeur à travers un couple : dans le premier, il s'agit d'une mère et de son fils, dans le second, d'un couple d'amoureux. Ces couples illustrent l'idée de la fraternité et d'un soutien réciproque qui est un modèle pour la fraternité qui devrait être pratiquée à large échelle, au cœur de l'humanité elle-même. La vie individuelle voire la vie individuelle d'un couple peut se transformer en une œuvre de justice. Puisque la justice se confond chez Gary avec le concept de la beauté, les protagonistes esthétisent forcément leur quête justicière : ils accordent leurs intentions et leurs émotions à un interlocuteur ou à un certain groupe. Dans *La Promesse de l'aube*, cela est visible dans la relation mère-fils; dans *Adieu Gary Cooper*, il s'agit de la relation Jess-Lenny mais également Lenny et le groupe d'amis qui habite le chalet de Bug Moran. Esthétiser sa quête axiologique signifie aussi se vouer à sa vocation, plus précisément dans le cas de Romain, se vouer à sa vocation de romancier. On assiste ainsi à un réenchâtement de l'existence, produit par des émotions communes, tel le cas de Lenny, ou bien produit par la fiction romanesque, dans le cas de Romain. Ce phénomène de réenchâtement du quotidien est propre au postmodernisme¹⁴¹ ; il entraîne, de plus, le jeu de masques et d'identités chez les individus: Romain commence à s'identifier dès son enfance à divers personnages imaginaires afin de rendre justice à sa mère encore de son vivant ; Lenny s'identifie tantôt à Gary Cooper, tantôt à un révolté, tantôt à un sage – son identité sociale encore est déconcertante : d'un côté, il est un déserteur américain qui s'est réfugié en Suisse et où il a complètement perdu son identité, puisqu'il ne possède plus de papiers ; de l'autre, il est de temps à autre moniteur de ski ou bien vagabond. Ce jeu de masques s'explique, autant pour ce qui est de lui que de Romain, par une quête désespérée de repères, dont la justice.

On a pu constater dans les deux romans que les protagonistes cherchent une justice immanente, qui puisse se réaliser de leur vivant. Les personnages féminins, dont Jess et Nina, se fient de plus à une justice métaphysique, du destin, qu'elles invoquent souvent. Cette justice immanente est à même de rendre aux protagonistes du bonheur, compris comme accomplissement personnel ou sens existentiel. L'acharnement des personnages de jouir de l'existence sur terre et de ne pas se consoler avec un bonheur reporté dans l'au-delà peut être vu encore comme une marque de l'éthique postmoderne¹⁴².

¹⁴¹ M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 19, 109.

¹⁴² *Ibid.*, 76-77.

III. LE COURAGE ET LA RÉSISTANCE

1. Réflexions générales

Deux aspects du comportement humain se profilent dans ce chapitre: le courage et la résistance autant physique que morale. On constate même un lien entre ces deux termes, à savoir que c'est souvent grâce à sa dose de courage que l'individu résiste dans des conditions hostiles. Chez les personnages garyens, les formes de courage et de résistance sont dues à un certain univers imaginaire et symbolique à la fois. On a de nouveau affaire à l'«espace esthétique» de Bauman, qui nourrit l'éthique de ces personnages et qui leur permet en même temps de transmettre leurs valeurs aux autres d'une manière agréable et proche : dans *Les Cerfs-volants*, Ambroise lègue ses principes de vie à son neveu mais aussi aux autres habitants ou visiteurs de son village à travers des cerfs-volants ; de même Marcellin avec ses plats qui attirent toute une clientèle. Dans *Gros-Câlin* l'esprit de résistance est soutenu par la photo de deux anciens Résistants, mais aussi par le python de Cousin ; leur valeur symbolique reconforte chaque fois le protagoniste et l'aide à continuer son combat. Cette éthique est mise en évidence par un procédé de proximité où sont véhiculées des images familières, chères et drôles. L'éthique de proximité, telle que la définit Bauman¹⁴³, a le rôle de séduire, d'amuser et d'instruire à la fois.

Gary traite dans son œuvre romanesque de la résistance humaine en prenant comme exemple des personnages adeptes de la Résistance française ou l'exemple de l'homme contemporain qui s'oppose avec acharnement contre la société de son temps en dérive de valeurs existentielles. Le courage joue un rôle essentiel dans ces deux cas que nous analyserons de plus près, de sorte qu'entre l'acte de résister et le courage s'établit un rapport d'interdépendance. Le paradoxe qui découle souvent de ce processus est que si le courage et la résistance interviennent en faveur de la vie, ils entraînent souvent le sacrifice et la mort ou, du moins, une renonciation – le regain des valeurs grâce au concours du courage et de la résistance entraîne donc le risque de la perte de vie ou d'une perte, en général.

V. Jankélévitch associe au courage la notion de fidélité : celle-ci est selon lui *la vertu de la continuation* tandis que le courage est *la vertu inaugurale du commencement*¹⁴⁴. Dans la vision de V. Jankélévitch toute pratique vertueuse est précédée par le courage. La fidélité, en assurant la pratique durable des valeurs, suppose déjà l'idée de la résistance : la fidélité est

¹⁴³ Bauman, 179: [*In the aesthetically spaced world*], *proximity depends on the volume of fun and entertainment the other is capable of purveying. The inner circle of proximity is the area of merriment, "having a good time", "having fun"*.

¹⁴⁴ Vladimir Jankélévitch : *Les vertus et l'amour*, volume 1, Flammarion, Paris, 1986, p. 89.

une conduite qui ne renonce pas et qui n'accepte pas la tentation ou des variations susceptibles de la disloquer et de l'anihiler¹⁴⁵. Si les personnages garyens font preuve de résistance, c'est grâce à une foi qu'ils partagent et c'est grâce à une conduite correspondant à ce crédo. Cette foi s'identifie généralement à la liberté et la fraternité au nom desquelles les personnages sont prêts à affronter le danger et à risquer leur vie. S. K. Walaa¹⁴⁶ note aussi, en reprenant les propos de Gary, *que toute l'action de la Résistance a pour origine la part sentimentale, poétique de l'homme* ; par ailleurs, le critique cité est d'avis que Gary, se servant des épisodes de la résistance polonaise ou de la Résistance française, met en lumière au fond la résistance de chaque homme pendant toute sa vie y compris dans sa vie quotidienne. Le but de cette résistance est de garder les valeurs essentielles qui font de l'individu un homme digne. Ainsi, grâce au courage et à un crédo personnel, naissent plusieurs formes de résistance que nous analyserons de plus près.

2. Les Cerfs-volants : le portrait d'un stoïque - Ambroise Fleury

Le personnage d'Ambroise Fleury est emblématique dans ce roman pour ce qui est de la résistance et du courage : c'est un ancien combattant de la Première Guerre mondiale, décoré de la médaille militaire et de la croix de guerre – il est présenté en vrai patriote français et en adepte des valeurs traditionnelles de la France. Le narrateur fait de lui presque un stoïque : *Physiquement, il [Ambroise] n'avait rien de doux. Des traits bien taillés, durs et volontaires, des cheveux gris, coupés en brosse, et une de ces fortes et longues moustaches que l'on qualifie de «moustache de Gaulois» [...]. L'œil était sombre, ce qui est toujours un bon fond pour la gaieté.* (*Cerfs-vol.*, 11.) Cet air austère qu'inspire le personnage est adouci par son penchant à l'humour, par ses loisirs avec les cerfs-volants et par son affection envers son neveu, Ludo. Il faut rappeler qu'Ambroise Fleury est le seul parmi ses deux frères qui ait survécu à la Première Guerre mondiale et qui prend, par conséquent, Ludo, l'enfant d'un de ses frères, sous sa garde. Le narrateur nous offre une image vertueuse d'Ambroise Fleury qui fait preuve d'un double courage : de celui militaire pendant la guerre et de celui *civique*¹⁴⁷ par le fait que le personnage assume l'éducation de son neveu et par le fait qu'il est très fier de pouvoir servir son pays comme employé de la poste. Ambroise Fleury se rapproche ainsi du héros de l'Antiquité grecque admiré par son stoïcisme, mais aussi par son courage guerrier et

¹⁴⁵ *La fidélité est la volonté de ne pas céder au penchant apostasique*, *ibid.*, p. 143.

¹⁴⁶ Walaa, 132.

¹⁴⁷ Le terme est employé avec l'acception platonicienne qui suppose en dehors de l'acte du courage le fond moral de l'individu – cf. l'article d'Étienne Smoes, *Du mythe à la raison* in Pierre Michel Klein, *Le Courage*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 19

public. Le personnage n'agit pas de la sorte pour la célébrité ou pour sa popularité ; ce sont sa foi en l'homme et un certain idéalisme qui font de lui un personnage courageux et vertueux. Sa dose d'idéalisme se résume, d'ailleurs, dans le symbole des cerfs-volants qu'il bricole ardemment pendant ses loisirs.

Pierre Michel Klein définit, entre autres, le courage en tant que *commencement contre l'ordre des choses* et en tant que résultat du *torrent de mythes*¹⁴⁸ dont l'homme est *imbu*. Il n'y aurait pas donc d'acte courageux s'il n'y avait pas un certain imaginaire qui dicterait toute cette attitude de défense. Ambroise, de son côté, ne suit pas la voie des gens communs : en sa qualité de soldat décoré, il pourrait se contenter de vivre d'une rente et mener une vie paisible, en retraite. Or lui, il se fait embaucher, s'occupe de plus de son neveu et passe ses loisirs avec ses cerfs-volants qui sont chargés de symboles historiques et moraux. Le facteur Fleury organise même de temps en temps des démonstrations de ses pièces pour le public, qui constituent une attraction pour les touristes des environs. Ambroise est souvent surnommé le *facteur timbré* (*Cerfs-vol.*, 10) par les autres habitants de Cléry à cause du fait qu'il n'est pas comme les autres, comme les villageois qu'on rencontre d'habitude. Cet indice du caractère est un trait de plus qui favorise la manifestation du courage chez le personnage : beaucoup d'auteurs ont reconnu à l'égard du courage son aspect atypique par rapport à d'autres formes de conduite. Le courage surprend car, en se manifestant, il rompt les conventions d'une conduite habituelle pour révéler une nouvelle manière d'envisager une situation donnée ; il réalise le lien entre une éthique déjà bien connue, usuelle et le renouveau qu'il faut à celle-ci à travers le temps afin qu'elle ne se galvaude pas. C'est souvent le temps lui-même qui détermine ces changements éthiques. V. Jankélévitch attribue au courage un certain degré de folie qui marque une rupture avec le cours habituel de la vie ou avec le développement prévisible d'une situation donnée : [...] *le courage est pensée folle, vertige de la raison et périlleuse aventure*.¹⁴⁹ Considérant ces observations réunies autour de la notion de courage, la conduite bizarre d'Ambroise ainsi que sa philosophie de vie ne devraient plus contrarier.

Une autre curiosité du facteur est à noter: pendant l'Occupation, il exprime sa résistance à travers la confection de cerfs-volants, tandis que Ludo opte pour les activités d'un réseau de la Résistance française. C'est une façon plus pacifique de protester, aux yeux de ce dernier, où il ne s'agit pas de tuer comme il a dû le faire lors de sa mobilisation pendant la Première Guerre mondiale. Il est connu dans son village comme un défenseur des

¹⁴⁸ Pierre Michel Klein, *Préface* in Klein, *Le Courage*, 12 et 14.

¹⁴⁹ Jankélévitch : *Les vertus et l'amour*, volume 1, p. 97.

objecteurs de conscience dont il se déclare en faire partie. On pourrait à cet égard accuser Ambroise de s'être décidé pour une forme de résistance plus commode qui lui évite de courir des risques, où l'acte de courage n'est plus tellement requis. Cependant, le personnage ne choisit pas cette attitude par superficialité ou par indifférence aux faits historiques qui se sont précipités dans son pays. Son option s'explique si l'on tient compte que, selon Platon, le courage est une vertu cardinale¹⁵⁰. L'attitude d'Ambroise se rapproche de la vision platonicienne aussi d'un autre point de vue: comme objecteur de conscience, le personnage veut éviter l'injustice du meurtre qu'il a été obligé de commettre pendant la Première Guerre mondiale; donc cette fois il s'y oppose. La façon de ne pas désespérer par l'invention des cerfs-volants relève d'une sagesse personnelle qui, à son tour, justifie aussi la «tempérance» du facteur dans les choix qu'il fait et les décisions qu'il prend. L'option pacifiste d'Ambroise ne vise pas une attitude de courage classique, active et héroïque; son geste se réclame du courage par son extravagance, vu les circonstances de l'époque où la plupart des Français voulaient se venger de l'ennemi, coûte que coûte, au prix du meurtre même.

Le facteur de Cléry se distingue, à force d'exemples, par une philosophie stoïque. Nous venons de consigner cet aspect pour ce qui est de son portrait physique; son caractère présente également des traits de la morale stoïque. Cet aspect nous rappelle la prédilection de Gary lui-même pour ériger les protagonistes de ses romans en stoïques convaincus. Le stoïcisme, généralement, souligne l'aspect de la résistance vis-à-vis des vicissitudes et des malheurs de la vie; il met en avant une conduite et à la fois une philosophie pour mieux dépasser les situations critiques de l'existence sans que le sujet en soit psychiquement affecté. L'amitié et la fraternité jouent un rôle important dans cette doctrine¹⁵¹, et c'est par ce côté de la générosité que le stoïcisme prise les sentiments humains. Il s'agit ici d'une stratégie pour mieux prévenir la souffrance et la dépasser; cela pourrait donner l'image apparente d'une doctrine déshumanisante et rigide, mais il s'agit bien du contraire: le stoïcisme accorde également un intérêt particulier à la joie¹⁵². C'est pour que l'homme jouisse de l'existence, que cette doctrine développe ses principes de résistance contre le malheur qui guette l'individu à chaque instant. Ambroise est un personnage très humain, qui aime la vie, en

¹⁵⁰ Pierre Michel Klein, Introduction à la première partie de l'ouvrage, *Idées*, in Klein, *Le Courage*, 17 : Depuis Platon, le courage est pensé comme une vertu «cardinale», la vie morale gravitant autour de ce pivot (cardo), comme autour des trois autres fondements de l'existence pratique : la sagesse, la tempérance et la justice. Retirer l'une de ces vertus, c'est désorienter le sens même du bien vivre et du bien agir.

¹⁵¹ R. Lafon : *Les Stoïciens*, Éditions Mellottée, Paris, 1940, p. 43.

¹⁵² Paul Tillich : *Der Mut zum Sein*, Steingrüben Verlag, Stuttgart, 1953, p. 16: *Lucillus wird von Seneca ermahnt, es sei seine Aufgabe, „zu lernen, Freude zu haben“. [...] Freude begleitet die Selbstbejahung unseres essentiellen Seins trotz der Hemmungen, die von den akzidentellen Elementen in uns herrühren. Freude ist der emotionale Ausdruck des Ja zum eigenen wahren Wesen. Diese Kombination von Mut und Freude zeigt deutlich den ontologischen Charakter des Mutes.*

dépit de son penchant pour affronter les événements en stoïque. Son impassibilité envers la méchanceté de certains gens indignes Ludo lui-même, qui essaye de prendre sa défense:

[Ludo] : - *Mon oncle, ces Parisiens se sont moqués de vous. Ils vous ont traité de vieux loufoque. [...].*

[Ambroise] : - *Ah bon ? Ils ont dit ça ? [...].*

[Ludo] : - *Ce sont des gens de peu.*

[Ambroise] : - *Il n'y a pas de gens de peu, dit mon oncle. (Cerfs-vol., 17.)*

Ce dialogue entre l'oncle et son neveu montre qu'Ambroise apprécie l'homme tel qu'il est ; il voit en chaque individu un proche et un possible ami, et cette vision l'emporte sur la perspective de se méfier d'autrui à cause de sa possible malveillance. Le mal et le danger ne semblent plus toucher le personnage. Pour éclaircir ce paradoxe de la conduite du vieux facteur, on retourne de nouveau aux principes stoïques : l'adepte de la doctrine est supposé manifester un perpétuel courage car sans celui-ci le sujet ne pourrait pas affronter les situations-limites et leur opposer de la résistance. P. Tillich¹⁵³ définit le courage des stoïques en se servant du modèle de la mort de Socrate qui but la ciguë sans se soucier de l'anéantissement, bien que parfaitement conscient des effets mortels de la boisson ; cela veut dire également que Socrate se soit concilié avec l'idée de la mort, qui ne l'effraie ni ne le touche plus. P. Tillich¹⁵⁴ en conclut que l'homme qui fait preuve du courage véritable s'est déjà confronté dans son for intérieur à la mort et qu'il l'a vaincue de la sorte ; ce n'est qu'après cette étape qu'il peut se lancer dans l'aventure courageuse sans plus se soucier de possibles dangers et de la mort elle-même. Quant à Ambroise, le personnage fait l'expérience de la mort imminente pendant la Première Guerre mondiale, d'où il revient pourtant vivant. On peut supposer que le personnage affronte la mort autant dans son esprit que sur le plan réel, à savoir sur le front. Ainsi, lorsqu'il revient de la guerre, la mort lui est déjà bien familière pour qu'il la redoute encore. Ludo, de sa part, fait une remarque, à un moment donné, sur l'impact de la réalité du front qui bouleversa profondément son tuteur : *Mon oncle ne s'est jamais remis de la guerre 14-18 [...]. C'est un homme d'une autre génération : celle qui a connu trop d'horreurs. (Cerfs-vol., 106-107.)* Ambroise est cependant conscient que son stoïcisme n'est pas à la portée de chacun et qu'il y a bien des gens démunis de toute philosophie protectrice qui sont en danger et surtout en danger de mort. C'est en adepte de la fraternité et de l'amitié qu'il se lance courageusement à leur rescousse, en commençant par l'adoption pleine de dévouement de son neveu jusqu'à ses diverses actions de résistance décrites dans le roman.

¹⁵³ Tillich, 13-14.

¹⁵⁴ Ibid.: *Insbesondere ein Ereignis gab dem Mut der Stoiker dauernde Kraft: der Tod des Sokrates. Er war für die gesamte antike Welt sowohl Faktum als auch Symbol. Er zeigte die menschliche Situation angesichts des Schicksals und des Todes. Er zeigte einen Mut, der das Leben bejahen konnte, weil er den Tod bejahen konnte.*

a.) Les cerfs-volants et le courage

La présence des cerfs-volants le long du roman n'est pas dépourvue de signification: Ambroise Fleury les appelle de temps en temps des *gnamas* (*Cerfs-vol.*, 11), mot africain qui porte le sens, selon *un ouvrage sur l'Afrique équatoriale [...]*, de *tout ce qui souffle de vie, hommes, moucheron, lions, idées ou éléphants* (*Cerfs-vol.*, 11). L'oncle de Ludo donne en général *des noms affectueux* à ces objets bricolés, comme *Croquemuche, Batifol, Clopin-clopant, Patapouf* (*Cerfs-vol.*, 12), etc. ou les noms de personnalités de l'Histoire qui ont entretenu par leur œuvre la foi en l'homme et en ses valeurs existentielles ; ces noms sont *Montaigne, Jean-Jaques Rousseau* ou *Jaurès*, noms qui envoient à des idéaux défendus dans l'œuvre de ces personnalités, comme la liberté, la foi dans la perfection de l'homme, le respect réciproque, l'amour, etc. L'occupation d'Ambroise avec les cerfs-volants traduit au fond son intérêt pour les idées et pour l'imagination. Le bricolage de ces objets représente pour l'ancien combattant une manière de maintenir sa foi dans les idéaux, une manière de continuer à les cultiver et une manière de les transmettre à son neveu. Tout en se consacrant à ces loisirs, Ambroise alimente en même temps son courage et sa disponibilité de résistance pour défendre ses idéaux. Il avoue à Ludo la part de folie dans toute cette conduite – mais il s'agit ici d'une folie constructive et paradoxalement saine ; c'est de la folie aux yeux des gens qui perçoivent tout cet acharnement pour les cerfs-volants comme une naïveté ou comme une occupation étrange pour cet ancien soldat décoré - ce sont des gens pour qui le sens plus profond des cerfs-volants échappe. Ambroise reconnaît que le dévouement et l'amour pour une personne ou pour une idée donnent à l'individu la force et le courage de les défendre tout en défiant la réalité et les gens qui le regardent d'un œil méfiant : *Il est parfaitement évident qu'un homme qui a voué toute sa vie aux cerfs-volants n'est pas dépourvu d'un grain de folie [...]. Il y a en a qui appellent ça «grain de folie», d'autres parlent aussi d'«étincelle sacrée». [...] si tu aimes quelqu'un ou quelque chose, donne-lui tout ce que tu as et même tout ce que tu es, et ne t'occupe pas du reste.* (*Cerfs-vol.*, 17.) Le courage et la résistance de dépasser tous les obstacles ressortent donc de l'amour et de la foi dans un idéal.

Si jusqu'à l'Occupation de la France de 1940, les cerfs-volants sont vus plutôt comme une curiosité et comme une attraction touristique, après cette date, les pièces du facteur vont être appréciées à leur juste valeur. Bien qu'interdits par l'occupant allemand, le facteur continuera de les hisser et de répandre ainsi le message de liberté, d'espoir et de résistance face aux événements historiques révoltants. Les cerfs-volants expriment par leur nature même, sans tenir forcément compte de l'image qui a été bricolé pour chaque pièce, des idéaux humains : par le fait qu'ils volent très haut dans le ciel et que c'est seulement là qu'ils

s'épanouissent (puisqu'au sol ils sont dégonflés), ils inspirent la liberté, le renouveau, l'audace. Ils suggèrent ainsi l'idée que l'homme, tout comme chaque cerf-volant, ne jouit de la vie et ne met en valeur ses qualités que dans un milieu semblable où volent les pièces d'Ambroise : *Je [Ludo] permettais à Patapouf [le nom d'un cerf-volant] de dormir avec moi, car au sol, un cerf-volant a besoin de beaucoup d'amitié ; il perd forme et vie à ras de terre et se désole facilement. Il lui faut de la hauteur, de l'air libre et beaucoup de ciel autour pour s'épanouir dans toute sa beauté. (Cerfs-vol., 13.)* Les pièces de Cléry sont mises en relation aussi avec l'art et sa fonction vitale voire salutaire pour l'homme. Le parallèle établi entre les cerfs-volants et l'art ressort en fait du message commun à l'un et à l'autre : ce n'est pas la forme concrète des pièces du facteur qui renvoie à une œuvre d'art, mais ce qu'elles représentent, à savoir cette force qui transcende la réalité immédiate, qui réussit à la transformer et à réjouir l'existence humaine : *Peut-être les cerfs-volants n'ont-ils d'autre vraie raison d'exister que celle-là : faire les beaux. (Cerfs-vol., 326.)* Tout en rapprochant les cerfs-volants de la valeur de l'art, ce dernier reçoit lui aussi des acceptions de résistance et d'incitation au courage. Si l'on se penche sur la nature de l'art que répandent ces pièces, on constate au premier abord qu'ils sont multicolores et polymorphes, et qu'Ambroise les hisse souvent tous ensemble. Cela produit un effet d'excès de couleurs, de formes et d'idées, puisque les cerfs-volants recèlent des symboles. Les pièces d'Ambroise ont également le rôle de répandre l'espoir et la vie ; leur nature multicolore et polymorphe rappelle l'esthétique baroque dont l'aspect du *grouillement vitaliste* et du désordre¹⁵⁵. L'affirmation excessive de la vie qu'ils expriment s'explique par le cadre de guerre, donc de mort, dans lequel ils sont placés et qu'ils sont censés neutraliser. De plus, à chaque cerf-volant correspond généralement une valeur ; lorsqu'une d'entre elles fait le plus défaut, Ambroise hisse seulement le cerf-volant qui la représente le plus. On peut ainsi voir dans les pièces du facteur un *polythéisme des valeurs*¹⁵⁶ ; les valeurs n'appartiennent plus à un système axiologique unitaire dont la personne de référence soit Dieu ; elles sont réparties et font partie de l'apanage des personnalités qui les ont le plus mises en évidence à travers l'Histoire, telles Montaigne, Jean-Jacques Rousseau ou Jaurès. L'esthétique baroque qui sous-tend l'image des cerfs-volants est un trait de l'éthique postmoderne et exprime dans son essence un amour effréné de la vie ; d'ici sourd finalement le courage, même le courage fou, des personnages, qui partagent cette esthétique, et leur résistance.

Les cerfs-volants vont surtout être une preuve de résistance dans une situation plus spéciale que l'on peut noter à la fin du livre : on apprend que l'oncle de Ludo a été déporté

¹⁵⁵ M. Maffesoli : *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 165-167.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 166.

dans un camp allemand pour s'être allié à un village des Cévennes afin de sauver des enfants juifs des rafles meurtrières. Or dans le camp, Ambroise est paradoxalement autorisé à construire ses pièces de Cléry et à les faire voler. Les Allemands du camp exigeront du prisonnier français toute une production afin d'en faire du commerce. Le symbole d'espoir et de résistance est bien perçu par les autres détenus aussi : *C'est ainsi que l'on put voir flotter au-dessus du camp de la honte des cerfs-volants aux couleurs gaies qui semblaient proclamer l'espoir et la confiance impérissables d'Ambroise Fleury.* (*Cerfs-vol.*, 321.) L'image du facteur timbré dans le camp est celle d'un *indomptable, d'un homme qui ne savait pas désespérer* (*Cerfs-vol.*, 321), donc d'une personne qui réussit par ses gestes et par son charisme à encourager ses camarades affligés et à leur redonner la force nécessaire pour résister encore un bout de temps. On remarque que dans ce cas on a affaire à une résistance psychique alimentée par la foi dans les idéaux, foi ranimée par le symbole des cerfs-volants. Il s'agit ici donc d'une résistance sous forme d'*état d'esprit*¹⁵⁷ qui détermine l'individu de se conduire selon ses propres principes moraux et s'assumer à l'extérieur la souffrance physique en leur vertu. Par ailleurs, les cerfs-volants sont l'apanage inséparable du portrait d'A. Fleury, de sa personnalité : c'est à travers eux qu'il exprime ses pensées et ses sentiments, et qu'il communique avec les autres gens. C'est pourquoi dès qu'on se réfère aux cerfs-volants, on se rapporte indirectement aussi à leur maître et vice-versa.

L'attitude du facteur de Cléry se rapproche de certaines figures de *La Peste* de Camus. L'opposition entêtée du personnage au mal nazi est semblable à la lutte de résistance du docteur Rieux, de l'avocat Tarrou ou du journaliste Rambert du roman camusien cité. Ceux-ci combattent l'épidémie de peste et ses conséquences, fléau qui reçoit des connotations métaphoriques du mal jusqu'à l'identification avec le nazisme. La situation historique est la même dans les deux romans, seulement le courage et la lutte des personnages, leur attitude face à la réalité, diffèrent légèrement. A. Fleury fait preuve d'une intériorisation de sa protestation et de sa résistance, visible en grande partie dans son activité pacifique et inoffensive avec les cerfs-volants. Il n'agit concrètement que lorsque les circonstances deviennent alarmantes, comme nous l'avons noté dans sa participation à l'opération des Cévennes. Les personnages de *La Peste*, par contre, agissent d'une manière plus spontanée et plus directe, dès le début – ils ne se servent pas d'objets ou d'images intermédiaires, tel Ambroise ; leur engagement est plus ancré dans la réalité concrète. Cependant, les cerfs-volants ne cessent de garder leur importance dans l'attitude de courage et de résistance du

¹⁵⁷ Gérald Cahen, *Préface* in G. Cahen, *Résister*, Éditions Autrement, Paris, 1994, 17 : *Car résister, c'est aussi, c'est d'abord peut-être un état d'esprit. Une certaine manière de ne pas se soumettre : de ne pas entrer dans le jeu de l'ennemi.*

facteur de Cléry : ils mettent en valeur une manière plus pacifique de révolte, plus précisément à travers l'imagination et l'art.

b.) Résister par l'imagination et par la mémoire – l'héritage de Ludo

Nous avons essayé de montrer jusqu'ici le rôle d'Ambroise et de ses cerfs-volants dans le cadre des acceptions du courage et de la résistance. Ces valeurs éthiques seront adoptées aussi par le neveu du facteur, Ludo, qui leur donnera, à son tour, d'autres interprétations. Les cerfs-volants sont, comme nous avons pu remarquer, symbole de la résistance et du courage ; ils sont en même temps un matériau didactique et éthique pour le jeune Ludo en formation. Son oncle réussit à travers ses pièces à transmettre d'une manière plus accessible ces valeurs à son neveu pour qui les cerfs-volants deviendront une passion. Ludo perçoit et pénètre donc les sens profonds des pièces de son oncle à travers le jeu : *Mon [de Ludo] oncle disait que «les cerfs-volants doivent apprendre à voler, comme tout le monde» et, dès l'âge de sept ans, je l'accompagnais après l'école à ce qu'il appelait «l'entraînement», tantôt sur le pré devant la Motte, tantôt un peu plus loin, au bord de la Rigole, avec un «gnama» qui sentait encore bon la colle fraîche. (Cerfs-vol., 12.)* Il faut rappeler ensuite un autre détail concernant Ludo, à savoir son don extraordinaire de mémorisation qu'il est supposé avoir hérité du clan des Fleury. Il s'agit d'une double mémoire : celle qui permet de retenir aisément des chiffres et diverses données, donc d'exceller en calcul, et celle «historique». Or ce dernier type de mémoire se rapporte à la fidélité d'un certain héritage familial et culturel, dont le message des cerfs-volants qui sont la création de son oncle :

- Il s'agit de la mémoire historique, dis-je [Ludo]. Il y a des tas de choses là-dedans dont les Français se souviennent et qu'ils n'arrivent pas à oublier, et ça dure toute la vie, sauf chez ceux qui ont des trous de mémoire. (Cerfs-vol., 34.)

Ce fut dur, mais je [Ludo] m'en tirai sans la moindre erreur. Pendant une demi-heure, je renvoyai de mémoire des listes de chiffres qu'on m'avait récités, tirai les racines carrées de nombres interminables et me livrai à de multiplications d'une telle ampleur numérique qu'elles auraient fait pâlir d'envie les espaces stellaires. (Cerfs-vol., 65.)

Ces quelques aspects de la personnalité de Ludo vont expliquer plus tard dans le roman son adhérence à un réseau de la Résistance française lorsque la France est occupée en 1940. Le personnage lui-même avoue au moment de la défaite française : *Je [Ludo] ne savais pas encore que d'autres Français commençaient à vivre comme moi de mémoire, et que ce qui n'était pas là et semblait avoir disparu à tout jamais pouvait demeurer vivant et présent avec tant de force. (Cerfs-vol., 183.)* Ces propos renvoient à la force de l'imagination qui conditionne la manifestation de la mémoire. Or Ludo a acquis cette faculté d'imagination précisément à travers ses loisirs avec les cerfs-volants. C'est pourquoi il mène sa vie de jeune homme autour d'une symbolique

personnelle où les valeurs existentielles se retrouvent dans l'image des cerfs-volants ; ceux-ci prennent tantôt la forme de sa bien-aimée polonaise, Lila, (*Cerfs-vol.*, 276) tantôt ils renvoient à la France, image qui se confond souvent également avec Lila (*Cerfs-vol.*, 282). Ludo est vu à Cléry comme une personne «dérangée», qui parle à des gens absents dans la rue et qui manque de prise sur la réalité ; les villageois le considèrent pour cela comme semi-fou, tel son tuteur, Ambroise. Ce mode de vie qui gravite autour de cet imaginaire est en revanche pour Ludo *une arme de défense* (*Cerfs-vol.*, 58)¹⁵⁸ contre les événements quotidiens qui risquent souvent de décourager les gens et de leur faire abandonner leurs idéaux. Ludo est conscient de cet enjeu et ne veut pas en être victime. On pourrait reprocher le côté passif de cette lutte à travers l'imagination, le fait que ceux qui utilisent ce système ne combattent pas réellement, mais qu'ils se réfugient plutôt dans une sorte de tour d'ivoire. Puisque le courage et la résistance s'appuient sur l'imaginaire de l'individu, il faut d'abord cultiver et préparer cette partie de l'esprit. Ce n'est qu'après cette phase que les actes se déclenchent et que l'individu les coordonne en fonction de son idéal. Sans ce fondement spirituel et imaginaire, quelque futile qu'il puisse paraître, on ne peut pas s'attendre à de véritables attitudes morales ou, au contraire, immorales. C'est pourquoi le comportement d'Ambroise et de son neveu a, à première vue, le reflet d'une éthique naïve et lâche qui rappelle parfois la résignation.

Soulignons que le facteur de Cléry transmet à Ludo l'ambivalence de l'imagination, ses côtés autant positifs que négatifs contre lesquels il le met en garde : les idéaux préservent à l'individu l'espoir de leur réalisation, mais il peut arriver qu'ils le déçoivent et découragent dès qu'ils se matérialisent. Les événements du roman vont démontrer toutefois qu'il s'agit bien du contraire. La solution d'Ambroise à ce paradoxe destructif de l'imaginaire est de mettre alors personnellement en œuvre ce dont on rêve, tel l'enfant qui le fait à travers ses jouets inoffensifs et ses objets bricolés : *L'imagination vous joue parfois de vrais tours de cochon. C'est vrai pour les femmes, pour les idées et pour les pays. Tu aimes une idée, elle te semble la plus belle de toutes, et puis quand elle se matérialise, elle ne se ressemble plus du tout. [...] Et alors, on fait de sa vie, de ses idées et de ses rêves...des cerfs-volants.* (*Cerfs-vol.*, 91.) Le jeune homme a compris que les cerfs-volants de son oncle sont, entre autres, la matérialisation personnelle de ses rêves, une sorte d'antidote pour mieux survivre aux déceptions et au malheur. Le fait que l'oncle révèle à son neveu cette stratégie et qu'il la lui fait apprendre dénie un fois de plus la passivité ou la résignation dont on est parfois tenté de condamner le personnage du tuteur. Si

¹⁵⁸ *C'était la première fois que j[Ludo]'utilisais l'imagination comme arme de défense et rien ne devait m'être plus salutaire dans la vie. J'étais certes loin ne fût-ce que du début d'une prise de conscience sociale, mais je me livrai à une sorte de manifestation qui, toutes proportions gardées, ne manquait pas d'un petit côté sinon révolutionnaire, du moins subversif.*

Ambroise a fini par être obligé de créer les cerfs-volants car la réalité a trompé en grande partie ses idéaux, Ludo, lui, aura plus de chance : à force de garder à l'esprit l'image de Lila, dont il est séparé pendant l'Occupation, et celle de la France d'avant l'armistice de 1940, son imaginaire se réalisera : la France sera libérée et sa bien-aimée polonaise deviendra son épouse. L'imagination a ici un double rôle : elle donne un sens à l'existence de Ludo et le maintient donc en vie, en dépit des dangers et des situations critiques que le personnage traverse ; par ailleurs, puisqu'elle a une telle force, elle anticipe les événements qui vont se produire et les détermine en quelque sorte : *Je [Ludo] faisais de mon mieux. Il me fallait tenir bon et Lila elle-même l'exigeait de moi. Si je me laissais aller, j'étais certain de finir dans le désespoir, ce qui était la plus sûre façon de la perdre. (Cerfs-vol., 159.)* L'amour entre les deux personnages joue un rôle tout aussi capital que celui de l'imagination dans ce combat de résistance et de survie. Or, selon la devise garyenne qui traverse toute son œuvre, à savoir qu'aimer quelqu'un, c'est *l'inventer*, l'amour est lui aussi une forme d'imagination.

Quant à la valeur de la mémoire chez Ludo, elle est mise en relief, par exemple, par son pacifisme à l'égard des Allemands pendant l'Occupation. Cela est paradoxal puisque le personnage est un combattant bien engagé dans la Résistance, qui accomplit diverses missions et qui y risque fortement sa vie. Cette attitude non-agressive vis-à-vis de l'ennemi s'explique d'un côté par le foisonnement de son imagination et de ses idéaux, et, de l'autre côté, par l'acquis moral reçu de son oncle pendant son enfance. Comme nous l'avons indiqué antérieurement, Ludo a été élevé dans un profond respect pour l'homme quelle que soit la situation. Il a compris le fait que l'occupant d'aujourd'hui peut aisément se trouver le lendemain dans le rôle de l'occupé et vice-versa. C'est pourquoi, selon son optique, même s'il mène un combat acharné de résistance, l'homme, y compris l'ennemi, garde sa grandeur et sa valeur, indifféremment de sa position sociale ou politique :

Je [Ludo] ne haïssais plus les Allemands. Quatre ans après la défaite [française], ce que j'avais vu autour de moi, me rendait difficile cette routine qui consiste à réduire l'Allemagne à ses crimes et la France à ses héros. J'avais fait l'apprentissage d'une fraternité bien différente de ces clichés radieux: il me semblait que nous étions indissolublement liés par ce qui nous rendait différents les uns des autres mais pouvait s'inverser à tout moment pour nous rendre cruellement semblables. (Cerfs-vol., 270.)

Il s'agit ici d'une invitation de plus au respect envers l'homme, quelque condamnable qu'il soit, et c'est une affirmation bien courageuse, vu la haine qui règne d'habitude en temps de guerre, mais aussi après, entre les camps ennemis. Ludo, détenant l'héritage moral de son oncle, réussit grâce à la mémoire à s'opposer à l'attitude générale. C'est cette mémoire qui lui donne du courage et qui nourrit ensuite sa résistance face aux autres.

c.) Résister par la «folie»

Nous avons déjà désigné dans la présentation du portrait d'Ambroise que le motif de la folie est controversé à l'intérieur du roman et qu'il détient plusieurs sens et fonctions. Il faut rappeler tout d'abord qu'il ne s'agit pas dans ce cas d'une folie pernicieuse, mais au contraire, d'une folie créatrice qui pousse l'individu à prendre l'initiative dans des situations critiques afin d'aboutir à une solution ou du moins à une conciliation. Chez le facteur de Cléry ce genre de folie ne reçoit pas les nuances paroxystiques qui sont attribuées dans le roman à son neveu. Ambroise est certes surnommé *le facteur timbré*, mais cela est dû au fait qu'il ne mène pas une vie «normale» comme toutes les autres personnes de son âge : il n'a pas de véritable famille, sauf son neveu Ludo ; son patriotisme est trop poussé aux yeux des autres villageois et surtout sa passion pour les cerfs-volants donne l'apparence d'une chute dans la naïveté enfantine. C'est lui pourtant qui encourage l'éclosion de cette «folie» chez son neveu, tout en l'assurant que cela représente un atout capital à travers les situations que l'homme parcourt dans sa vie.

Ludo, de son côté, mettra en valeur l'apprentissage reçu de son oncle et ne se souciera pas de ce *grain de folie* hérité du clan des Fleury. Il a déjà à Cléry la réputation d'être *encore plus timbré* (*Cerfs-vol.*, 197) que son tuteur, par le fait qu'on le surprend en train de parler à des êtres imaginaires et surtout à cause de sa mémoire inhabituelle pour son âge. Le maître d'école, M. Pinder, anticipe la personnalité controversée de Ludo, il s'en étonne et s'en inquiète ; ses propos qui définissent le futur Ludo, renvoient également à ce que sont le courage et la résistance : - *Mon petit Ludovic, je [M. Pinder] ne sais si tu te prépares ainsi à ce qui semble nous menacer tous, c'est-à-dire à une vie à l'envers dans un monde à l'envers, mais je te demande au moins d'épargner la poésie.* (*Cerfs-vol.*, 21.) L'image du *monde à l'envers* suggère une situation anormale, à savoir l'événement de l'Occupation, dans notre cas, qui requiert, à son tour, un comportement insolite. Or cette attitude inhabituelle, attribuée aux «fous» de la souche des Fleury, résout paradoxalement les situations de crise. La folie d'une action ou d'un geste relève dans des circonstances critiques du syntagme *garder sa raison de vivre* (*Cerfs-vol.*, 199) puisque la maxime *raison garder* (*Cerfs-vol.*, 199) ne donne plus de résultats dans un cas pareil. C'est le même M. Pinder qui, pendant l'Occupation, aboutit à cette conclusion ; il se rend compte que le dicton tant prêché dans l'enseignement public, *de la mesure avant toute chose* (*Cerfs-vol.*, 19), n'a plus de valeur à présent. Il constate que sans imagination, sans une initiative hors du commun et sans une foi solide en les idéaux humains, l'Occupation devient insupportable. C'est seulement à ce moment qu'il commence à mieux comprendre la «folie» de Ludo et d'y adhérer. Il se rend compte qu'il a affaire à une manifestation plus profonde de

la vérité, que la raison ne peut pas contenir ; la folie est une manifestation paradoxale qui marque la «fin» mais également le «commencement»¹⁵⁹ d'un phénomène. Pour Ludo, il s'agit de la fin d'enfance, d'un désenchantement instauré par la réalité violente de la guerre, mais en même temps d'un renouveau grâce à son courage et à ses activités risquées dans la Résistance ; c'est par ce courage fou qu'il maintient son espoir dans la victoire des valeurs humaines, espoir qui exprime déjà un commencement, une nouvelle perspective. M. Foucault¹⁶⁰ signale le rapport qu'il y a entre l'imagination et la folie ainsi que la fonction salutaire de cette dernière dans des situations critiques. Si l'homme y fait recours, c'est pour retrouver l'équilibre existentiel et pour ne pas sombrer dans la «nuit de la folie»¹⁶¹, à savoir le vide complet, la mort.

Il faut remarquer que cette folie morale de Ludo est une folie qu'il peut contrôler. Cet état anormal du neveu d'Ambroise va s'aggraver pendant l'Occupation et se transformer en un cas clinique. On apprend dans le roman que Ludo a dû passer quelques semaines dans un hôpital psychiatrique pour être mis sous observation. On le relâche assez tôt et on lui fournit un *certificat de déséquilibré mental* (*Cerfs-vol.*, 194). Ce qui résulte de la «maladie» de Ludo est de nouveau paradoxal : le chef du réseau de Résistance, *Espoir*, dans lequel Ludo travaille depuis l'Occupation, ne destitue guère le «fou», bien au contraire, il le charge des plus dangereuses missions. Ce geste nous montre que Ludo n'est pas si aliéné que le considèrent les médecins et les autres personnes «normales». Il semble avoir été interné par excès de zèle et de « folie », selon les personnages du roman, donc par excès d'actes de courage. L'oncle, de son côté, prise la conduite extravagante de son neveu : - *C'est bien, Ludo. L'Allemagne a gagné la guerre, le bon sens, la prudence et la raison vont s'emparer de tout le pays. Pour continuer à croire et à espérer, il faut être fou.* (*Cerfs-vol.*, 179.) Ludo continue, outre sa collaboration dans la Résistance, son travail de comptabilité dans le restaurant de Marcellin Duprat et c'est surtout pendant ses loisirs, lorsque son imagination prend les devants, qu'il a ses «crises de folie» : *Je [Ludo] continuait à valser ainsi, les yeux fermés, les bras ouverts, à donner libre cours à ma folie [...].[...] La résistance en était à ses premiers feux, et le mot «folie» n'avait pas encore acquis son droit à «sacrée».* (*Cerfs-vol.*, 189 et 190.) Ludo reste, en outre, un homme conscient et responsable de ses actes. C'est pourquoi il continue ses activités dans le cadre du réseau *Espoir*. Le chef Soubabère se sert encore plus de Ludo à cause de la réputation de fou de ce dernier. Celle-ci permet à Ludo d'être considéré par les autorités comme un homme sans importance, dont il

¹⁵⁹ Cf. Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris, 1961, p. 295.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 297: *Il n'y a rien de ce qu'invente la folie des hommes qui ne soit ou nature manifestée ou nature restaurée.*

¹⁶¹ *Ibid.*, 298.

faut se méfier puisqu'il souffre d'une maladie mentale. C'est la raison pour laquelle il passe inaperçu devant ses ennemis dans les missions secrètes du réseau. On a affaire ici à une double folie : celle qui caractérise chaque individu moral, donc qui tient du courage, et celle clinique. Or, l'idée qui ressort de l'exemple noté est que ces deux formes de folie renvoient à une attitude de résistance : la folie clinique de Ludo est due à une pratique excessive de la folie «morale» ; d'ailleurs son oncle lui lance le conseil : - *Ménage ta folie, Ludo. Ne la gaspille pas trop. Le pays en aura de plus en plus besoin.* (Cerfs-vol., 191.)

Ces états de «folie», qui se traduisent par une imagination foisonnante et débordante, surviennent parfois involontairement chez Ludo, comme une défense psychique contre le désespoir. Cette folie, comme modalité d'évasion, aide le personnage en même temps à survivre, à résister et à ne pas capituler physiquement et psychiquement. Par ailleurs, Ludo la cultive sciemment pour ne pas manquer de courage et d'initiative, deux aspects qui sont très importants lorsqu'on travaille dans un réseau clandestin – son activité dans la Résistance lui demande ce genre de folie ; en même temps, c'est également son amour pour Lila, dont il est séparé depuis l'Occupation, qui le pousse à garder sa mémoire intacte à travers l'imagination - *Il y a des semaines que je [Ludo] n'ai plus revu [dans ses exercices d'imagination] Lila : je suis même allé consulter le docteur Gardieu [...]. Lorsque le découragement se faisait trop fort, que les forces me manquaient et que mon imagination déposait les armes, je me rendais chez mon vieux professeur de français à Cléry.* (Cerfs-vol., 239.) P. Tillich pense, dans la lignée de Sénèque, que la folie qui naît du désespoir déclenche chez l'individu un courage exceptionnel¹⁶², tel le cas de Ludo. Ce n'est pas cependant un courage aveugle, mais, bien au contraire, un courage qui sourd chez un personnage conscient du danger qu'il doit affronter et conscient de la peur qui s'empare de lui. Pour V. Jakélévitch, l'indice de la peur qui est encore contrôlable par le sujet caractérise également le courage véritable : [...] *il s'agit de craindre ce qu'il faut, comme il faut et quand il le faut [...] c'est-à-dire de n'avoir peur qu'à bon escient. [...] c'est la peur reniée, c'est la peur réprimée et supprimée, c'est la peur surmontée, et non point l'absence de peur qui fait le courage.*¹⁶³ Ainsi, l'inquiétude de Ludo concernant la survie de Lila et le déroulement de la guerre se justifie ; elle explique en grande partie sa folie qui est au fond une forme de courage et de révolte au service de la communauté de Cléry et de sa bien-aimée Lila. La folie que manifeste Ludo n'est pas un danger ni pour lui, ni pour les autres car c'est une folie que le personnage tient en grande partie sous contrôle. On pourrait aller encore plus loin dans l'observation et affirmer que dans le cas de ce personnage il ne s'agit pas d'une folie qui mène à l'aliénation

¹⁶² Tillich, 18: *Seneca sagt, dass kein Mut so groß ist wie der aus der äußersten Verzweiflung geborene.*

¹⁶³ Jankélévitch : *Les vertus et l'amour*, volume 1, p. 95.

sartrienne, par exemple, où l'individu se trouve dans un détachement et un dégoût complets par rapport à son entourage et à la société dans laquelle il vit. Ludo reste en dépit de ses «crises» un personnage bien humain, sensible et ouvert aux autres. Par ailleurs, ces «crises» peuvent être également considérées comme des crises de mélancolie. Dans la perspective classique¹⁶⁴, la mélancolie était une figure de la folie, mais d'une folie qui exprime des sagesses qui échappent à la réalité voire à la «normalité». Le mélancolique jouit ainsi d'un état de liberté d'expression et de pensée plus vaste dans lequel il se meut en solitaire, mais à sa guise. Dans la vision de l'éthique postmoderne¹⁶⁵, le sujet a également besoin d'un grand espace de liberté, bien qu'il en use en tant que solitaire ; il a besoin de liberté pour pouvoir choisir la meilleure conduite dans une situation donnée, pour créer l'espace esthétique à travers l'imagination et le jeu, etc. Chez Ludo, les états de mélancolie alternent avec des actions précises, telles la hisse des cerfs-volants, son emploi chez Marcellin Duprat ou ses missions dans la Résistance. Il ne s'agit pas dans son cas d'une mélancolie ou d'une folie dangereuse pour lui et pour les autres, mais au contraire d'états d'esprit qui peuvent rendre service à toute une communauté de gens en péril.

Quant à l'esthétique qu'exprime la folie, elle se rapproche du baroque : elle exprime un monde à l'envers, une démesure. La folie ne doit pas être vue seulement par son côté anormal ou comme un phénomène condamnable; elle peut également être l'expression d'un amour excessif de la vie¹⁶⁶. Ambroise en offre un bon exemple à travers sa personnalité et ses cerfs-volants originaux; Ludo adoptera une éthique semblable à travers son don de mémoire hors du commun et son imagination foisonnante qui naît aussi par son amour passionné qu'il manifeste pour Lila et pour la France. Notons que la folie ne s'est emparée seulement de ces deux personnages, elle s'instaure même réellement, par le régime nazi de l'occupant. Ainsi, à un réel «fou» ou à un monde à l'envers, on ne peut répondre qu'encore par de la folie. Dans le baroque, *le disfonctionnement peut devenir un facteur de performance*¹⁶⁷ : Ambroise et Ludo démontrent qu'en dépit de leur «grain de folie» qui les marginalise socialement, leurs actes sont admirables et leur dévouement pour autrui est remarquable. Ce n'est que grâce à leur folie, que les deux personnages peuvent venir en aide aux autres, donc continuer de manifester leur amour pour autrui, et affronter le régime de l'occupant. Or, la folie est en

¹⁶⁴ Foucault, 106.

¹⁶⁵ Bauman, 69, 170, 172.

¹⁶⁶ L'exergue de *La Vie devant soi*, tiré d'un auteur arabe, souligne également cette idée :

Ils ont dit : «Tu es devenu fou à cause de Celui que tu aimes. »

J'ai dit : «La saveur de la vie n'est que pour les fous.»

¹⁶⁷ M. Maffesoli : *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 172.

ce cas une nette affirmation de la vie et de la fraternité, et par cet aspect elle est une partie intégrante de l'éthique postmoderne.

3. Résister par la gastronomie autochtone : Marcellin Duprat et Le Clos Joli

Un autre type de courage et de résistance qui peut être retrouvé dans *Les Cerfs-Volants* est reconnaissable chez le personnage de Marcellin Duprat, le patron du restaurant Le Clos Joli de Cléry. C'est un célèbre cuisinier normand qui, par son métier et surtout son dévouement, garde la réputation de la cuisine française dans la contrée : son restaurant est très apprécié par les Français mais aussi par les étrangers qui lui rendent visite comme touristes. Le soin de Marcellin pour son restaurant traduit au fond son attachement à la cuisine de son pays qui représente à ses yeux une valeur importante de la France. Le patron du Clos Joli exprime son patriotisme à travers son métier : il veut garder à travers le Clos Joli la gastronomie traditionnelle française mais aussi perpétuer une mentalité saine et optimiste de la vie :

[Marcellin] : - [...] *Plus que jamais, chacun doit donner le meilleur de lui-même à ce qu'il sait le mieux faire.* (*Cerfs-vol.*, 161.)

L'intention du personnage est de contrecarrer de cette façon les changements qu'entraîne le temps sur le plan des mœurs que sur celui des événements historiques. Il n'accepte dans sa cuisine que des produits frais, de haute qualité, qu'il inspecte et achète personnellement, et, pour ce qui est des inventions techniques des fours électriques ou du *minutage automatique* (*Cerfs-vol.*, 160), il s'y oppose d'une manière véhémement en faveur de la classique cuisine à feu. Les temps louches de la veille de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale sont comparés par M. Duprat à la *purée*, puisque c'est une époque où l'homme est en train de perdre sa faculté de discernement et qu'il risque de tomber dans la confusion idéologique et morale :

Duprat servait les légumes intacts, «fiers» [...] ayant horreur des purées, lesquelles devenaient à la mode, comme si la France avait le pressentiment de ce qui l'attendait.

[Marcellin] : - *Tout se fait purée, aujourd'hui [...]. Purée de céleri, purée de brocoli, de cresson [...]... La France perd le respect du légume. [...] La purée, voilà ce qu'elle [la France] annonce. On y passera tous, tu [Ludo] vas voir.* (*Cerfs-vol.*, 158.)

L'usage de plus en plus fréquent de la purée, donc d'un mélange où les légumes ne se distinguent plus, est une métaphore de l'homme chez qui le visage et la personnalité commencent à se dissoudre et chez qui l'éthique et la mentalité en sont, par conséquent, elles aussi, atteintes.

Cette attitude gastronomique de Marcellin est en fait sa manière à lui de résister contre le temps et de soutenir à la fois d'autres résistants : il prend, par exemple, Ludo sous

son aile et lui offre un emploi dans son restaurant afin de l'empêcher de désespérer et de tomber dans la folie destructrice. Marcellin devient ainsi une sorte de second tuteur pour Ludo ; cet aspect ainsi que son idéalisme et sa foi en des valeurs traditionnelles le rapprochent du caractère d'Ambroise. Si ce dernier manifeste sa résistance à travers ses cerfs-volants, Marcellin exprime la même attitude à travers Le Clos Joli. Il ne luttera pas non plus dans la Résistance – il exprimera cependant son combat contre l'occupant d'une manière pacifique, tout comme nous l'avons noté à l'égard d'Ambroise : il sert les mêmes plats autochtones, préparés avec le même soin et ne compromet pas la carte du restaurant avec des influences de la cuisine allemande. Cela est un grand acte de courage, parce qu'il a pendant l'Occupation beaucoup de clients du corps militaire allemand. Le rapprochement de Marcellin et d'Ambroise est mis en évidence à plusieurs reprises dans le roman :

[Ludo] : - C[Marcellin]'est un désespéré [...]. Il ne faut pas oublier qu'il est de la génération de 14-18. [...].
 [Le personnage Sénéchal] : - Il [Marcellin] est un peu comme ton [de Ludo] oncle, avec ses cerfs-volants. (*Cerfs-vol.*, 214.)

Ainsi, les deux personnages sont les dépositaires des valeurs traditionnelles qu'ils essaient de mettre en œuvre chacun à sa façon, suivant leur talent et leur profession.

Au moment de la défaite française de 1940, les habitants de Cléry s'attendent de la part de Marcellin à ce que Le Clos Joli ferme boutique. L'ennemi doit être puni, dans leur vision, et il faut donc l'empêcher de jouir des valeurs françaises, telles la bonne chère. Le patron du restaurant ne saura pas quelle décision prendre : il est prêt, d'un côté, à fermer Le Clos Joli en signe de protestation à ce qui est advenu à son pays. De l'autre côté, il a reçu l'ordre de l'occupant de continuer son activité de cuisinier pour les repas des officiers stationnés dans la région. Marcellin se décide pour la continuation, pas par peur des officiers mais par l'interprétation propre qu'il accorde à ce geste : il y voit une manière de présenter à l'occupant les valeurs saines de la France qui continue d'exister malgré l'Histoire. Continuer l'activité au Clos Joli, c'est, dans sa vision, refuser la défaite. Fermer le restaurant signifierait pour lui se résigner à l'état humiliant de l'Occupation, donc cela équivaldrait tout court à la capitulation et à la mort : *Il [Marcellin] annonça la réouverture du Clos Joli pour la semaine suivante. Autour de nous, pourtant, les capitulations se succédaient ; on s'attendait d'un moment à l'autre à celle de l'Angleterre, et il y avait des heures [...] où tout me [à Ludo] paraissait perdu.* (*Cerfs-vol.*, 183.) La devise du maître cuisinier est que Le Clos Joli doit continuer d'exister en dépit de la catastrophe et des événements néfastes. Ce n'est qu'en apprenant les crimes du Vel' d'Hiv et de la déportation des enfants juifs qu'il décide de fermer son restaurant seulement pour une semaine, en signe de haute protestation : [...] rien ne ferait plus plaisir aux

nazis que si je [Marcellin] fermis pour toujours. Il y a longtemps qu'ils cherchent à me briser. Tout ce qu'ils veulent, c'est que la France renonce à être elle-même. (Cerfs-vol., 279.) L'attitude du maître cuisinier est bien une attitude de résistance, nourrie, entre autres, par sa passion pour l'art gastronomique français. Marcellin n'est pas un artiste des lettres, comme tant d'autres personnages garyens, mais un artiste de la cuisine française, et par cela il rend la vie quotidienne plus agréable. Créer de la convivialité est un véritable art, puisque la France se trouve en temps de guerre et, de plus, occupée par l'ennemi. De la perspective d'éthique postmoderne, Marcellin participe ainsi à l'esthétisation de la vie : son art gastronomique socialise les individus et rend même une atmosphère fraternelle à l'intérieur du Clos Joli. Les soldats et commandants nazis apprécient la cuisine de Marcellin et parlent avec considération des valeurs françaises; c'est comme si dans le Clos Joli la guerre était abolie. Lorsque l'art devient un fait existentiel¹⁶⁸ et qu'il définit la vie quotidienne, on peut parler, dans la vision de M. Maffesoli d'une éthique de l'esthétique. Bauman se réfère au même phénomène à l'aide du concept de l'espace esthétique : celui-ci crée la socialité¹⁶⁹, à savoir un cadre social qui rapproche les individus par des sentiments et émotions partagés. Il en va de même pour ce qui est de la convivialité que produit Marcellin avec son art gastronomique. De plus, Marcellin se transforme indirectement en un combattant de la Résistance : grâce au Clos Joli et aux nombreux clients allemands, des espions de la Résistance, placés à l'intérieur du restaurant, pourront fournir des informations importantes à leur réseau. Sa volonté de ne pas céder à l'anéantissement des valeurs et le courage de mener ce double jeu avec l'occupant font du personnage un homme de caractère.

4. Résister contre l'oubli par l'écriture

Le roman *Les Cerfs-Volants*, dédié à la mémoire, s'ouvre et se clôt sur ce motif. Il faudrait à présent envisager en quelle mesure la mémoire peut être une forme de résistance. Nous avons déjà pris en considération la valeur et l'importance de la mémoire pour le courage et pour la résistance morale, tout en traitant du personnage de Ludo. Dans ce cas, il s'agissait d'un acquis moral héréditaire, d'un côté, puisque c'est une caractéristique de la famille Fleury, nous est-il dit dans le roman ; de l'autre côté, cet acquis est transmis par l'oncle à son neveu oralement et sous forme de jeu (les cerfs-volants), à savoir, selon la terminologie de Tzvetan Todorov¹⁷⁰, d'une manière *mnésique*, d'une part, et *sous forme de faits matériels*, de l'autre. La mémoire que nous voulons mettre en évidence à présent, emprunte

¹⁶⁸ Ibid., 14.

¹⁶⁹ Bauman, 130.

¹⁷⁰ Todorov, 133.

de ces traits – elle se compose autant d'événements que d'objets (les cerfs-volants et l'atelier d'Ambroise, devenu lieu de mémoire pour les touristes). C'est une mémoire que le narrateur, qui s'identifie avec Ludo, veut partager avec ses lecteurs et donc qu'il veut leur transmettre. Précisons que Ludo est autant le narrateur omniscient du roman, donc détenteur d'informations et de mémoire, que personnage lui-même ; ainsi, la voix extradiégétique alterne avec la voix intradiégétique. Ce qui en résulte est un effet de persuasion à l'adresse du lecteur voir du public concernant les expériences vécues par le narrateur mais aussi une mise en évidence de la gravité des événements de l'époque que celui-ci traverse. Le narrateur se sent responsable de léguer ses expériences et son éthique aux autres. Pour que son témoignage subsiste à travers le temps, il le fait par écrit, ne se contentant plus seulement de la transmission orale, tel son oncle. Ainsi fait surface un autre objet important de mémoire : le roman *Les Cerfs-volants* ou, plus précisément, le document que le narrateur est en train de rédiger. Cependant, il n'y a aucun indice dans le livre que Ludo ait embrassé la profession d'écrivain. Il rêve à un moment donné de devenir plus tard instituteur : *Il faut toujours réserver quelque chose pour l'avenir. J'[Ludo]'ai renoncé à préparer le concours des grandes écoles, j'ai choisi le métier d'instituteur, par fidélité à ce vieil «enseignement public obligatoire» [...].* (*Cerfs-vol.*, 205.) Pourtant, le lecteur n'apprend pas pour quel métier Ludo s'est finalement décidé.

Dès la première page du roman, le narrateur justifie l'écriture des *Cerfs-volants* comme avertissement contre l'oubli et surtout contre la tendance de la société contemporaine à se désintéresser de l'histoire et de ses exemples. Retenons que la mémoire humaine est une «mémoire sélective»¹⁷¹, c'est-à-dire qu'elle choisit pour le présent seulement les événements et les faits représentatifs du passé. Donc, par cela, elle opère avec un oubli intentionnel grâce auquel les faits mémorés reçoivent une cohérence, un sens dans le présent. Ce n'est que de cette façon que la mémoire peut s'imposer dans le présent et résister à l'indifférence du passé. Tout en parlant du musée des cerfs-volants de son oncle Ambroise, le narrateur affirme : *Malgré le peu d'intérêt qu'il suscite, et la modestie de la subvention qu'il reçoit de la municipalité, le musée ne risque pas de fermer ses portes, il est trop lié à notre histoire, mais la plupart du temps ses salles sont vides, car nous vivons une époque où les Français cherchent plutôt à oublier qu'à se souvenir.* (*Cerfs-vol.*, 9.) L'indifférence pour la mémoire, l'oubli du passé représentent des dangers considérables pour une société et pour une civilisation, tel l'anéantissement de tout ce que différentes générations ont construit à travers le temps. À partir de la seconde moitié du XXe siècle, ce danger devient de plus en plus perceptible avec l'apparition de la société de consommation et de loisirs, avec l'essor des médias et le flux immense

¹⁷¹ Ibid., 134

d'informations de toutes sortes. Bauman¹⁷² observe également, pour ce qui est de la postmodernité, l'apparition d'un nouveau type social, celui du vagabond et du touriste qui sont le résultat de la société de consommation et de loisirs. Ce type humain se distingue par une continuelle mobilité, se déplaçant aisément d'un lieu à l'autre, n'ayant pas de destination fixe et cherchant l'amusement. Dans ces conditions, la mémoire et implicitement la tradition d'un lieu, d'un groupe social ou même d'un pays risque de se morceler et de s'anéantir. Ludo, en tant que narrateur des *Cerfs-volants*, lorsqu'il décide de consigner par écrit des faits précis de son passé et du passé d'une région à la fois, le fait dans le but de sensibiliser cette catégorie sociale de touristes à des aspects profonds de l'existence : le respect et l'admiration envers les gens courageux qui ont su combattre le mal et lui résister. Cette sensibilisation, il veut la mettre en œuvre à travers la mémoire et surtout par les objets de la mémoire, tels son document écrit et le musée de l'atelier d'Ambroise. L'écriture en soi devient un acte de courage, puisqu'on s'oppose de la sorte à une tendance générale d'indifférence et de superficialité. Écrire les expériences de son enfance et de sa jeunesse, où figure l'image emblématique de son oncle Ambroise, est une manière pour Ludo de résister à l'oubli et à l'anéantissement de l'usure du temps ; ce geste lui donne également du courage à affronter l'avenir. Le narrateur souligne qu'en dépit du passage du temps et de l'évolution d'une société, l'avenir se construit en grande partie à partir du passé. C'est pourquoi il faudrait lui accorder plus d'intérêt, avoir ses exemples présents dans son esprit afin de pouvoir distinguer dans le présent la valeur de la non-valeur.

La fin du roman renvoie de nouveau à la mémoire :

[Ambroise à Ludo] : - *Et puis, je [Ambroise] me demande si c'est bien la peine de refaire le passé. Enfin, oui, quand même, pour mémoire. (Cerfs-vol., 370.)*

Le narrateur passe en revue les principaux personnages qui ont eu un rôle exemplaire dans le déroulement du récit : il s'agit de Marcellin et du Clos Joli, d'Ambroise et de ses cerfs-volants, et du pasteur André Tocmé avec les habitants du village Le Chambon-sur-Lignon qui se sont engagés à sauver les enfants juifs de la déportation. Ce sont ces figures qui ont marqué une partie de l'Histoire par leur courage, leur foi dans l'humanité et leur résistance à la non-valeur et aux absurdités du régime nazi. Ce sont donc leurs actes qui restent à jamais, or, les ignorer, signifierait un manque de respect et de reconnaissance, donc on commettrait une injustice à l'égard de leurs efforts et de leur personnalité. Il faut observer que l'auteur renonce à une conclusion sous forme de discours instructif ; pour lui, ce sont les images et les personnages qui les accompagnent qui ont plus d'efficacité sur la conscience du public, *car on*

¹⁷² Bauman, 240-242.

ne saurait mieux dire (*Cerfs-vol.*, 370). Le procédé de la «mémoire» sélective qu'a observé Tzvetan Todorov, devient pertinent même à la toute fin du roman avec l'énumération de quelques noms de personnages et de lieux qui résument toute la narration. Connaître ces noms équivaut au fait de connaître l'histoire qui se cache derrière eux, telle une pierre tombale ou une plaque commémorative. Les autres détails qui accompagnent ces noms sont encombrants et insignifiants pour la mémoire. Par ailleurs, Ambroise met en garde Ludo contre une sacralisation des modèles du passé, qui réduit la valeur de la mémoire :

[Ambroise à Ludo] : *Mais il faut du nouveau. Pour l'instant, on fera de Gaulle [nom d'un cerf-volant], il y en a pour un bout de temps. Il faudra ensuite trouver autre chose, voir plus loin, nous tourner vers l'avenir...* (*Cerfs-vol.*, 370).

Et plus loin le narrateur d'affirmer : *On ne trouvera cependant pas dans ses [du musée] murs le cerf-volant Ambroise Fleury, mon oncle ayant énergiquement refusé de devenir une pièce de musée [...].* (*Cerfs-vol.*, 370)

C'est pourquoi Ludo, en tant que narrateur et rédacteur du roman, évite de faire des personnages des héros. En sacralisant un personnage et une histoire, le message du passé risque de se dénaturer et de se perdre pour la postérité. Pour mettre en rapport la voix narratrice des *Cerfs-Volants* à la visée littéraire de R. Gary, on peut retenir une affirmation de ce dernier à l'égard de son époque et de son devoir d'écrivain : [...] je [R. Gary] suis un écrivain du XXe siècle et [...] jamais dans l'histoire, la malhonnêteté intellectuelle, idéologique, morale et spirituelle n'a été aussi cynique, aussi immonde et aussi sanglante. [...] Aujourd'hui, c'est le règne des mensonges les plus éhontés, le détournement constant de l'espoir, le mépris le plus complet de la vérité. (*L. Nuit*, 69.) Son œuvre vient résister aux aspects faux de son siècle, elle vient témoigner aux générations futures des véritables valeurs – elle reste, par conséquent, un instrument intrinsèque de résistance contre l'oubli du passé et contre l'oubli des valeurs. Tzvetan Todorov¹⁷³ voit dans *Les Cerfs-Volants* un plaidoyer pour la *mémoire sélective* qui consiste à retenir dans le passé ce qui nous apprend à vivre dans le présent, donc une éthique qui éviterait à l'avenir à l'individu de commettre de nouveau les fautes de jadis et qui, dans le cas contraire, invite au moins à résister au mal. La mémoire acquiert un rôle évident de responsabilisation des individus et des générations à venir. Marcellin, Ludo et son oncle Ambroise deviennent des porte-parole de la résistance et du courage à travers leur conduite quotidienne mais aussi grâce à leur respect pour la mémoire. Leur éthique est en même temps sous-tendue par un profond sens de la responsabilité qui converge au principe de

¹⁷³ Todorov, 246.

responsabilité avancé par Hans Jonas et souligné par Bauman pour ce qui est de l'éthique postmoderne.

5. Le roman *Gros-Câlin* et le motif de la résistance

L'idée de résistance se réfère dans *Les Cerfs-Volants* principalement au mouvement clandestin français pendant l'Occupation et développe ses acceptions en fonction de celui-ci. Dans *Gros-Câlin* le même motif émerge de la trame romanesque seulement à travers certains personnages plus ou moins actifs qui reçoivent des traits symboliques en ce sens. Cette fois-ci il n'y va plus de l'époque de la Résistance, mais de celle de l'après-guerre, plus précisément de la fin des années soixante, l'époque de la post-Résistance. On se demande alors pourquoi de nouveau l'incitation à la résistance et contre qui elle se dresse. La réponse tranche net : il s'agit d'une opposition et d'un refus adressés à la société contemporaine, donc à l'évolution de l'époque «post résistante».

Nous présentons, pour le début, les données narratives majeures du roman : le protagoniste du livre, Michel Cousin, travaille comme statisticien dans un bureau parisien. Bien qu'il rencontre chaque jour beaucoup de monde et qu'il vive dans une métropole dense pour ce qui est des habitants, il est seul. Il ne réussit pas à avoir d'amis parmi ces hommes, il n'a pas de famille non plus car ses parents sont morts dans un accident de circulation, lorsqu'il était encore enfant (*Gros-C.*, 57). Il se tourne alors vers un python qu'il adopte comme compagnon dans son appartement et qu'il nomme Gros-Câlin. Mlle Dreyfus, une collègue de bureau du protagoniste, reste, elle aussi, indifférente aux essais de Cousin pour se lier d'amitié avec elle ainsi qu'au projet de l'épouser. Le protagoniste est quitté et abandonné par tous, contre son gré ; il en est conscient et, puisque ses efforts pour changer la situation sont vains, il commence à accepter cette réalité et à s'y résigner.

Il n'y a, à première vue, aucun rapport à la Résistance ou à une autre sorte d'opposition de la part du protagoniste, bien au contraire : l'effet qu'il produit sur le lecteur est celui d'un individu qui essaye de s'adapter à la société dans laquelle il vit et de s'y intégrer. Quand on regarde de plus près la vie privée de Cousin ainsi que les quelques objets de son appartement, on découvre une autre dimension du personnage : celui-ci partage son appartement avec le python Gros-Câlin, faute d'autre présence humaine, et avec les portraits de Jean Moulin, figure importante de la Résistance française, et de Pierre Brossolette, apparemment un autre résistant puisqu'il se trouve à côté de Moulin et puisque le narrateur se rapporte toujours à tous les deux lorsqu'il fait allusion à ces portraits. C'est en compagnie de ces trois personnages que Michel Cousin passe ses loisirs car l'amitié des hommes de la

ville parisienne lui est refusée. Il y a, par conséquent, la situation paradoxale d'une population urbaine très dense, où les relations entre les hommes se sont aliénées et dégradées, qui l'oblige à se réfugier chez lui :

C'est dommage, parce que je [Cousin] suis dans les statistiques et il n'y a rien de plus mauvais pour la solitude. Lorsque vous passez vos journées à compter par milliards, vous rentrez à la maison dévalorisé, dans un état voisin du zéro. (Gros-C., 56.) D'ailleurs, mon [de Cousin] problème principal n'est pas tellement mon chez-moi mais mon chez-les-autres. La rue. [...] il y a dix millions d'usagés dans la région parisienne et on les sent bien, qui ne sont pas là, mais moi, j'ai parfois l'impression qu'ils sont cent millions qui ne sont pas là, et c'est l'angoisse, une telle quantité d'absence. (Gros-C., 63.)

Le protagoniste est poussé involontairement à vivre dans la solitude, donc dans l'absence d'amis. La mémoire de Moulin et de Brossolette ainsi que les enroulements affectueux du python suppléent à ce manque de communication et d'intérêt de la part des autres individus. Cousin résiste de cette manière contre la tendance de la société contemporaine de traiter l'individu comme simple objet ou comme potentiel économique, tout en négligeant le côté humain de celui-ci. Le protagoniste est contraint de vivre en solitaire et par cela sa solitude reçoit une teinte négative. L'isolement de Cousin, par ailleurs, peut être vu comme une forme de résistance et de protestation et en ce cas son isolement reçoit une connotation favorable – les indices pour cette interprétation sont les portraits des deux résistants et l'amitié avec le python :

J[de Cousin]'ai une peur bleue de la police, à cause de Jean Moulin et de Pierre Brossolette. Je me demande même par moments si je n'ai pas adopté un python pour que ça se remarque moins. Pour détourner l'attention. [...]. Si on venait chez moi, parce que quelque chose dans mon comportement aurait paru bizarre, on verrait immédiatement un python, qui se remarque fortement dans un deux-pièces, et on ne chercherait plus loin, surtout que de nos jours, Jean Moulin et Pierre Brossolette, ne viendrait à l'esprit de personne. Je suis obligé d'en parler, à cause de la clandestinité, qui est un état naturel dans un agglomérat de dix millions de choses. (Gros-C., 38.)

Cousin résiste ainsi à l'oubli général, dans son époque, des valeurs de la Résistance, dont la fraternité, l'amitié et la dignité. Cependant, par son attitude de résistance, il s'isole involontairement et se crée une clandestinité que les autres ne comprennent pas, la trouvant bizarre.

a.) La triade «résistante» de Gros-Câlin et des deux portraits

Nous apprenons dès le début du roman la manière dont Cousin entre en possession du python : à l'occasion d'un voyage en Afrique, le protagoniste éprouve une grande sympathie pour ce reptile et l'amène à Paris. Le narrateur, qui s'identifie à Cousin, explique sa soudaine amitié pour le python par le fait que ce dernier est lui aussi un être marginalisé, un *mal-aimé* : tout d'abord, c'est un reptile et pas un homme, donc l'espèce différente établit

déjà une certaine distance et parfois même de la répulsion ; ensuite, venant de l'Afrique, le python sera en France un étranger, au sens propre et au sens figuré. Nous savons que le statisticien se trouve dans la même situation d'étranger par rapport à la société dans laquelle il vit ; il y a, donc, dans l'amitié de Cousin et de Gros-Câlin surtout une réciprocité de statut social :

Il convient également de rappeler qu'une grande partie de l'Afrique est francophone et que les travaux illustres des savants ont montré que les pythons sont venus de là. [...] Le problème des pythons, surtout dans l'agglomération du grand Paris, exige un renouveau très important dans les rapports [...]. Car il est incontestable que les pythons tombent dans la catégorie des mal-aimés. (Gros-C., 9-10.)

Une autre donnée importante sur le protagoniste est le fait qu'il écrit un traité sur les pythons dans lequel devraient figurer aussi les noms de Moulin et de Brossolette, selon l'Assistant d'Acclimatation. Celui-ci reconnaît que ces deux personnages ne sont pas des espèces zoologiques, mais leur présence dans l'ouvrage en question aurait *un but d'orientation, de contraste, de repérage, pour vous situer* (Gros-C., 10). Les noms de ces deux résistants auraient ainsi une valeur éthique et éducative pour le public contemporain. La parenté symbolique entre ces deux figures et Gros-Câlin est suggérée à plusieurs endroits à travers le roman : il y a, premièrement, le fait que tous les trois «habitent» le même appartement, Gros-Câlin se dresse parfois en spirales vers les deux portraits et, à la fin, lorsque Cousin se sépare du reptile, il abandonne Moulin aussi que Brossolette. Cette triade extravagante ne se justifie que comme soutien moral pour Cousin ; sans la présence de ces trois personnages, le protagoniste n'aurait pas la force de continuer cette recherche désespérée de l'homme véritable dans une société qui semble avoir abandonné des valeurs vitales comme l'amitié, la sincérité, la compassion, l'amour, etc. C'est une société paradoxalement meurtrière, trop ancrée dans le réel et dans le matériel, qui a perdu toute trace d'idéal et de mythe. Or les portraits des deux résistants réhabilitent, entre autres, la force de l'imaginaire - le mouvement de la Résistance ne s'est formé que grâce aux idéaux du patriotisme et de la liberté. C'est pourquoi les deux portraits ont une telle valeur pour Cousin, bien que, du point de vue chronologique, ils soient démodés puisque le roman se situe temporellement bien loin de la période résistante :

J'[Cousin]'ai lu dans l'«Histoire de la Résistance» en cinq volumes pour se rattraper, qu'il y avait ainsi un courant mystérieux souterrain du grand fleuve Amour qui circulait en profondeur avec complicité, et qu'il suffisait d'un moment de faiblesse pour s'y rejoindre et pour que l'impossible cessât d'être français. [...]. Ceux qu'on appelait alors les «résistants», au sens propre du terme, sortaient avec toutes sortes de prudences et de ruses de Sioux de leurs forts intérieurs, se rejoignaient subrepticement et il s'allumait alors de grandes et belles choses. Des illuminations. (Gros-C., 176.)

Cousin souligne l'aspect de la fraternité qui unissait tacitement les anciens Résistants malgré les dangers extérieurs de l'époque ; de plus, ces personnes savaient partager le sentiment de

fraternité et, à travers elle, recréer et réenchanter le monde, même s'il ne s'agissait que de quelques moments de «répit». C'est à ces moments que le personnage Cousin aspire; pour lui ce sont des instants sacrés, magiques, qui ont la force de remplir et d'embellir l'existence humaine. Le narrateur rêve d'une fraternité universelle, qui déborde les frontières géographiques de la France : même si la Résistance se réfère historiquement à un mouvement français, les valeurs qui l'ont créée et préservée doivent se répandre parmi tous les individus. Cousin plaide, en d'autres termes, pour ce qui dans l'éthique postmoderne est désigné comme *socialité*¹⁷⁴, *lien social émotionnel* ou même le *divin social*¹⁷⁵.

Le geste paradoxal du protagoniste vers la fin du roman, où il remet Gros-Câlin au jardin zoologique et où il brûle les deux portraits désempare le lecteur puisque cela va à l'encontre de l'engagement de Cousin pour les valeurs de la Résistance, engagement qui est visible tout au long du roman. Les raisons de cette attitude qui semble renverser la logique du récit, sont multiples : il y a premièrement son amour désabusé pour Mlle Dreyfus qui l'aime en client qui paye et ensuite l'incommunicabilité avec les autres, qui persiste. Cousin pense alors qu'il faut changer de stratégie et vivre comme toutes les gens, donc il faut se débarrasser de Gros-Câlin et des deux portraits qui font de lui une personne extravagante : *Je [Cousin] ne me sentais pas trop différent de tout le monde [...]. Je ne faisais plus le prétentieux avec autre chose et ailleurs, j'étais démographique, avec voies d'accès et droit sacré à la vie. J'avais repris place. C'était le billet à destination avec contrat social et plein emploi. (Gros-C., 204-205.)* L'on perçoit ces propos de Cousin comme des antiphrases : textuellement, il déclare s'être intégré dans la société parisienne, mais en vérité il continue de vivre en solitaire, en seule compagnie de ses amis imaginaires. Ses propos sont trempés d'ironie et affirment le contraire de ce qu'il voudrait au fond exprimer. Si Cousin use de ce procédé, c'est pour se justifier vis-à-vis de ses interlocuteurs supposés, puisque le discours du roman s'organise comme une confession à la première personne. À travers l'ironie, Cousin met en évidence une attitude de défense mais aussi de transgression¹⁷⁶ par rapport à son auditoire voire la société des années soixante dans laquelle il vit. En usant de clichés comme *droit sacré à la vie*, *billet à destination*, *contrat social et plein emploi*, il démasque les fausses valeurs de son époque : ce sont des slogans dépourvus de sens parce qu'ils ignorent la dimension humaine de l'individu, à savoir sa fragilité, son besoin d'affection et de communication avec les autres, etc. Par ailleurs, le langage familier et direct qui marque sa confession, signale la différence de Cousin par rapport aux autres personnages présentés dans le roman. C'est une différence qui persiste jusqu'à la fin du récit,

¹⁷⁴ Bauman, 130.

¹⁷⁵ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 13 et 27.

¹⁷⁶ Mercier Leca, 73.

bien que le personnage se soit séparé du python et des deux portraits des résistants, et qu'il affirme s'être finalement conformé à la société de son époque. Gros-Câlin et les portraits de Moulin et Brossolette sont pour Cousin *quelque[s]-un[s] d'autre[s]*, de *différent[s]* (Gros-C., 205)¹⁷⁷. Ce sont ses seuls amis avec lesquels il partage l'amitié et la fraternité dans la «clandestinité» de son appartement. Lorsque ces trois personnages disparaissent physiquement de chez lui, c'est encore à eux que le statisticien pense et se rapporte moralement. L'attitude résistante de Cousin ne change que dans les apparences : il joue *malin-malin* (Gros-C., 213) d'un côté et de l'autre côté, il reste fidèle aux valeurs humaines représentées par le python et les deux résistants, notamment l'affection, l'amour, l'espoir, la fraternité. Il use dorénavant de la conduite superficielle dans les relations humaines à son lieu de travail, donc dans sa vie publique et sociale ; chez lui, toutefois, il garde le souvenir de Gros-Câlin et des deux héros de la Résistance. Quant aux portraits de Moulin et de Brossolette qu'il a brûlés, Cousin justifie son geste de la manière suivante : [...] *je [Cousin] les ai brûlés astucieusement, car ils étaient mieux cachés ainsi et couraient moins de risques, j'ai la chance de disposer de beaucoup de place dans mon fort intérieur. Il n'y a pas mieux comme clandestinité.* (Gros-C., 213.) Le renoncement aux trois personnages-amis du protagoniste s'explique de la façon suivante : pour conserver dans son époque les valeurs morales, Cousin conclut qu'il faut les adapter aux exigences du présent. C'est la seule solution pour lui de les sauver et de se sauver lui-même en tant qu'homme. Il commence à séparer le plan des tâches quotidiennes, donc de la réalité, à celui de ses rêves et de ses idéaux qu'il ne cultive qu'en cachette. C'est la mémoire de la triade qui pousse le protagoniste à continuer sa résistance à la société de son temps et à ne pas se perdre dans les rôles factices qu'il est obligé d'incarner dans la vie publique. Cousin observe que la société exige de lui de faire *malin-malin et pseudo-pseudo* (Gros-C., 213) pour être reconnu en tant qu'individu. Il adopte cette éthique seulement à l'extérieur pour ne plus attirer les regards et les étonnements des autres sur lui. Il reste pourtant dans son for intérieur le même et cela s'explique aussi par son attachement aux symboles des deux portraits et du python qui continuent de l'habiter psychiquement et mentalement : *Je [Cousin] 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.* (Gros-C., 214.) Retenons également le jeu de mots «for intérieur»/«fort intérieur» : pour Cousin, le for intérieur est déjà un fort de résistance, de la clandestinité, alimenté par l'espace symbolique de son appartement. Sa

¹⁷⁷ *Je [Cousin] décidai de donner dès le lendemain Gros-Câlin au jardin zoologique. Il était différent. Je n'avais plus le droit de le garder. C'était vraiment quelqu'un d'autre.*

demeure, de son côté, par les personnages «traqués» qu'elle habrite, est encore un fort par rapport à l'agglomération d'appartements parisiens et de gens anonymes. Ainsi, on a affaire à une mise en abîme de l'image de «fort» qui crée l'effet d'un refuge voire d'une oasis de valeurs oubliées ou ignorées au milieu d'un «désert» urbain. L'idée de créer un tel espace, en dépit des incriminations ou des moqueries des autres, relève du courage.

Les gestes et les attitudes hors du commun de Cousin pourraient s'expliquer également par un reniement délibéré du désespoir et de l'anéantissement ; le personnage, bien qu'il frise l'absurde, s'obstine à résister et à y opposer son combat quotidien. P. Tillich reconnaît dans le mode de vie du statisticien «l'expression de la peur de l'absurde et l'essai d'assumer cette peur dans le courage d'être soi-même»¹⁷⁸ ; P. Tillich détaille ce phénomène et précise que le sujet, dans un cas pareil, «ne voit pas d'issue, mais il tâche de sauver sa condition par le fait de mettre en évidence cette situation sans issue»¹⁷⁹. Sa réaction se traduit par «le courage d'assumer ce désespoir existentiel» et de le surmonter en résistant au néant que le désespoir entraîne inévitablement. P. Tillich voit dans cette attitude l'expression propre à la philosophie existentialiste du XXe siècle ; ainsi, la clandestinité de Cousin, sa résistance obstinée et son courage pourraient être compris également dans la lumière de l'existentialisme

b.) Résister par la solitude

De tout ce que nous venons de noter sur Cousin, on constate que la solitude reçoit pour celui-ci des traits ambivalents : il y est contraint, d'un côté, par l'incommunicabilité avec les autres individus ; de l'autre côté, c'est lui-même qui s'impose cet isolement puisqu'il ne veut pas faire des concessions concernant son image sur les valeurs. Il faut remarquer que la solitude qui lui est infligée de l'extérieur, comme le manque de compréhension et d'amitié de la part des autres, est nocive parce qu'elle isole encore plus le personnage. La réaction de celui-ci dans des circonstances pareilles est paradoxale : il ne se décourage point et son goût de vivre n'en est pas affecté. L'exemple du wagon vide où Cousin s'assied à côté d'un *homme bien* pour avoir de la compagnie, en est révélateur - l'autre voyageur refuse la présence du protagoniste et change de place : [...] je [Cousin] suis allé m'asseoir à côté d'un *homme bien*, qui m'inspirait confiance en moi-même. Il parut mal à l'aise, le wagon était à moitié vide et il m'a dit : -

¹⁷⁸ Tillich, 102: [...] *der Ausdruck der Angst der Sinnlosigkeit und de[r] Versuch, diese Angst in den Mut man selbst zu sein, hineinzunehmen.*

¹⁷⁹ Ibid., 102-103: *Er [der Mensch] ist noch Mensch genug, um seine Entmenschlichung als Verzweiflung zu erfahren. Er weiß keinen Ausweg, aber er versucht, sein Menschsein dadurch zu retten, dass er diese Situation „ohne Ausweg“ zum Ausdruck bringt. Er reagiert mit dem Mut der Verzweiflung, dem Mut, diese Verzweiflung auf sich zu nehmen und der radikalen Drohung des Nichtseins zu widerstehen durch den Mut man selbst zu sein.*

Vous ne pourriez pas vous asseoir ailleurs, il y a pourtant de la place ? (Gros-C., 52.) La réaction de Cousin là-dessus est *l'angoisse*, mais pas le désespoir. Un médecin qu'il consulte après, lui explique qu'au fond ce sentiment est bien *normal*, même s'il surgit *dans une grande agglomération, lorsqu'on a dix millions de personnes qui vivent autour de vous* (Gros-C., 52).

La solitude que le protagoniste pratique personnellement, engendre, par contre, une attitude plutôt positive qui s'identifie à une attitude de résistance. C'est à travers ce genre de solitude que le personnage essaye de se créer un univers idéal, aux relations humaines chaleureuses et non perverties par des préjugés et des stéréotypes. Cet univers mentalement créé donne à Cousin une illusion de liberté et les portraits des deux résistants ainsi que les effusions du python y concourent aussi. Le protagoniste développe ainsi exclusivement dans son appartement un mode de vie plus authentique qui ne se manifeste plus chez les autres individus que sous une forme fausse. La solitude de Cousin devient de cette façon le symbole *d'une société plus humaine*¹⁸⁰. Si l'on envisage la monotonie du travail de statisticien du personnage, on peut conclure que la compagnie et la symbolique des trois personnages de son appartement lui sont salutaires, quelque solitaire que leur présence puisse sembler à nos yeux. Cousin résiste donc grâce à tout cet imaginaire, faute duquel il succomberait. La résistance qu'il cultive dans son esprit et chez lui est une forme de clandestinité. C'est de cette façon que la résistance de Cousin rappelle la Résistance française qui luttait pour la liberté du pays et de l'individu. Le combat de Cousin se dresse contre des valeurs *pseudo*, c'est-à-dire fausses, dont se réclame la société contemporaine, et il est dans sa lutte tout aussi traqué et seul que les résistants de jadis. Il faut remarquer que la résistance voire la solitude de Cousin correspond en même temps à une façon de garder sa liberté individuelle. C'est pourquoi le personnage ne veut pas se mêler de politique ou faire de la résistance personnelle une politique à large échelle. Dans la citation suivante, le personnage donne sa propre définition de l'homme politique : *Des ambitieux, tous, avec des exigences et des prétentions. C'est le fascisme, au fond. Ce n'est pas que je sois contre le fascisme sans espoir pour tout le monde, parce qu'au moins là, ce serait la vraie démocratie, on saurait pourquoi, il n'y aurait plus de liberté, [...] on aurait des excuses.* (Gros-C., 66-67.) Le personnage se révolte contre les politiciens puisqu'ils créent un monde totalitaire, désigné dans le passage d'auparavant par le mot «fascisme», correspondant à un monde dépourvu de liberté. Cousin reconnaît pourtant à la dictature des raisons nettes quant au manque de liberté - dans cette situation, on sait clairement que la liberté n'est possible qu'en clandestinité. Lorsque la liberté est totale, telles les démocraties, et que, pourtant, l'on n'est pas heureux, cela pose problème : *Au*

¹⁸⁰ Östman, 71.

moins, dans un État policier, on n'est pas libre, on sait pourquoi, on n'y est pour rien. Mais ce qu'il y a de dégueulasse en France, c'est qu'ils vous donnent même pas d'excuses. Il n'y a rien de plus vachard, de plus calculé et de plus traître que les pays où l'on a tout pour être heureux. (Gros-C., 79.)

Cousin a décidé, quant à lui, de chercher la vraie liberté dans l'isolement, chez soi, bien qu'il vive à présent dans un régime démocrate à Paris. Quant à la notion d'espoir, le protagoniste lui attribue un double sens : c'est certes une ouverture vers la liberté, mais, simultanément, si l'espoir reçoit des colorations politiques, on a affaire à l'inverse, c'est le pire truc facho (Gros-C., 71). Cousin reconnaît le fait que jouir d'une liberté illimitée est difficile à supporter et qu'il faudrait mettre quelques limites en ce sens. Il identifie ces limites à l'amour : *La liberté est un truc particulièrement pénible [...]. La liberté, il ne faut pas que ce soit seulement bancaire, il faut quelque chose d'autre, quelque chose, quelqu'un à aimer, par exemple – je [Cousin] dis ça en passant – pour ne plus être libre à bon escient.* (Gros-C., 78.) Cette affirmation de Cousin se contredit apparemment : disposer d'une véritable liberté va de pair avec *ne plus être libre à bon escient*. Le protagoniste veut dire en fait que la condition pour jouir de la liberté est de consacrer à quelque chose, selon son avis, à une autre valeur, à l'amour, par exemple, ou à sa clandestinité personnelle que nous venons de mettre en évidence. Or la politique n'est pas vue comme une valeur aux yeux de Cousin, donc elle ne mérite pas le sacrifice de la liberté et de l'amour. De plus, la politique ne rassure le protagoniste d'aucune façon dans ses questions et ses quêtes existentielles ; elle en est plutôt incommode et sans utilité. Le personnage aborde ici, en outre, la question complexe de la liberté humaine qui a besoin de quelques contraintes ou repères afin de se manifester pleinement. Ce paradoxe moral est souligné par Bauman¹⁸¹ lorsqu'il avance la réalité des dilemmes moraux qui est le propre de l'être humain et qui s'institue de plus en plus dans l'éthique postmoderne : la liberté est une donnée foncière de la condition humaine, selon Bauman, mais elle ne peut pas être totalement mise en pratique parce qu'elle peut nuire à une société. De plus, sa manifestation dépend souvent des conditions de vie des individus. Bauman pense qu'en fin de compte c'est la responsabilité qui devrait gouverner l'usage de la liberté et non plus des lois étatiques ou des lois morales universelles. P. Ricœur avance à propos de ce sujet le concept de *la liberté à la nécessité*¹⁸² : l'individu doit prendre conscience qu'il est libre tant qu'il respecte certaines limites et certaines lois établies d'avance. Par ailleurs, ces «nécessités» qui libèrent l'homme

¹⁸¹ Bauman, 30-31.

¹⁸² P. Ricœur: *Le Volontaire et l'involontaire*, Éditions Montaigne, Paris, 1967, p. 418 : *D'un côté la nécessité est essentiellement blessante et apparaît toujours à quelque degré comme une active négation de la liberté [...]. D'un autre côté, la négation est la riposte de la liberté et comme la déclaration même de la liberté à la nécessité : non ! La liberté veut être totale, transparente, autonome. La conscience est refus. Le non est préfiguré dans tout recul par rapport à soi-même.*

confèrent en même temps du sens à son existence, elles lui donnent *l'unité d'une tâche, d'une vocation*¹⁸³. Le protagoniste de *Gros-Câlin* est conscient de cette réalité, sinon il ne se serait pas imposé la vie solitaire et il ne garderait pas avec tant de confiance les portraits des deux anciens résistants. Cela veut dire également que la conscience de «la liberté à la nécessité» est à même de persuader l'individu de l'importance de repères voire de valeurs morales ; elle le prépare à les garder et à les défendre avec une résistance incompréhensible et déraisonnable aux yeux des autres, tel le cas de Cousin. Le protagoniste ne justifie pas ses actes ou ses attitudes par la responsabilité ; chez lui, c'est plutôt la fraternité et l'amitié qui lui inspirent les limites dans l'usage de la liberté. Sa résistance menée dans la solitude de son appartement et de son imaginaire lui préserve, en effet, une certaine liberté ; en même temps, la clandestinité que le personnage porte en tant qu'homme seul dans son milieu social entraîne le manque de dialogue et de communication avec les autres individus. Cet aspect remet en question ce genre de résistance aux yeux de Cousin. Le protagoniste est à la fin du livre encore plus seul et encore plus malheureux qu'au début du récit puisque Gros-Câlin et les deux portraits ont disparu de son appartement. Cette idée se cache aussi dans le ton humoristique et ironique des dernières phrases, ce qui incite à conclure que la résistance menée par quelqu'un qui est tout seul, en l'occurrence le personnage de Cousin, risque à la longue d'échouer :

Et, puis, il y a les petits riens. Une lampe qui se dévoisse peu à peu sous l'effet de la circulation extérieure et qui se met à clignoter. Quelqu'un qui se trompe d'étage et qui vient frapper à ma [de Cousin] porte. Un glou-glou amical et bienveillant dans le radiateur. 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... (Gros-C., 215.)

Cependant la fin du roman peut être interprétée également comme une acceptation par Cousin de la solitude et de la résistance clandestine. Pour lui, rien n'a changé en fin de compte : son mode de vie retiré et bizarre semble être la seule solution pour «supporter» l'existence et faire face au déroulement répété des jours. Les jeux de mots et de syllogismes dont use souvent Cousin ainsi que sa fantaisie le rapprochent de *l'homo ludens* ou de *l'homo aestheticus*¹⁸⁴ de la postmodernité. Celui-ci crée, à travers le jeu, l'espace esthétique dont le but est de rassembler les individus aliénés par l'espace cognitif ; l'espace esthétique rompt les barrières imposées par l'espace cognitif et socialise les personnes d'une communauté. De plus, l'espace esthétique a le rôle d'embellir l'existence quotidienne, la rendant supportable et même agréable. Cousin se crée cet espace esthétique plutôt pour soi-même et pour ses

¹⁸³ Ibid., 426: [...] *sans l'unité d'une tâche, d'une vocation suffisamment ample pour la rassembler, elle [la vie] se disperse dans l'absurdité. Pour que la vie ait l'unité d'une mélodie, il faudrait vraiment que chaque note retiennent les précédentes et engendre les suivantes.*

¹⁸⁴ Bauman, 169-172 et Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 26.

interlocuteurs imaginaires puisque les autres personnages du roman n'y sont pas réceptifs. Ses jeux verbaux et situationnels sont ceux d'un solitaire, et pourtant, ils enrichissent sa vie personnelle ainsi que celle communautaire, pour ceux qui sont à même de le remarquer.

6. Conclusions

Le genre de résistance que mène Cousin est plus difficile à assumer que celle classique, en temps de guerre, représentée par Ambroise et Ludo. Dans le cas de Cousin et de son époque, l'ennemi ou le mal n'est plus très bien délimité : Cousin vit dans une société libre et démocratique, et pourtant il souffre du manque d'affection et de compréhension – des ennemis fatals à ses yeux. À ce mal, il doit résister et trouver des issues. L'éthique qu'il développe face à ce mal suggère une solution personnelle car c'est un mal personnel : les autres personnages du roman n'en sont pas affectés. Le courage qui entraîne la résistance de Cousin, ne suppose plus, certes, le péril de la perte de vie, comme jadis à l'époque des Résistants ; son courage l'expose cependant à une dépréciation de la part des autres et à un manque de communication encore plus accru ; à cause de Gros-Câlin, il a affaire même à la police. De plus, Cousin assume sa résistance tout seul ; il ne fait pas partie d'un groupe résistant ou d'une filière comme les anciens Résistants : cela lui rend le combat plus laborieux, et il court plus fréquemment le risque de se démotiver et d'abandonner. Pourtant, autant l'attitude de Cousin que celle de Ludo, d'Ambroise ou de Marcellin relèvent du courage et d'une volonté inébranlable de remédier au manque d'humanité. Tous sont au fond des stoïques qui risquent leur vie pour des idées fraternelles et qui s'engagent véritablement pour la préservation des valeurs morales. Ils transgressent en ce but souvent les conventions sociales ou politiques d'une époque, étant mus par un profond sentiment de responsabilité envers leurs actes ; leur conscience semble être tout le temps éveillée et les pousser à bien peser leurs actions. C'est une conscience qui ne les laisse pas tranquilles ou indifférents aux événements extérieurs ; elle provoque des inquiétudes aux personnages, même des angoisses. C'est cette conscience qui leur donne le courage d'agir et de résister, s'il le faut. Or les états d'angoisse morale, le questionnement sur la légitimité de leurs actions est un trait de l'existentialisme, comme nous l'avons déjà noté, mais il est également spécifique de l'éthique postmoderne. Il ne s'agit pas ici d'une angoisse morbide qui précipite le sujet dans le néant ; dans l'éthique postmoderne, elle est valorisée comme une force intérieure de l'homme qui le rend responsable de ses actes et qui le pousse à réfléchir avant de prendre

une décision ou d'agir. Par ailleurs, Bauman¹⁸⁵ met en évidence le fait que les normes sociales, les lois, les conventions politiques existent pour rendre un état de sécurité et de paix. Cependant, l'existence de ces conventions peut souvent entraîner le risque d'endormir les consciences, de les rendre indifférentes même à des événements graves. Dans ces moments, ce sont les individus qui réussissent à transgresser l'ordre qui sauvent la situation ; pour eux, ce n'est pas le respect à la lettre des lois qui compte, mais le respect de la dignité humaine. Ainsi, chacun apporte sa propre solution sans pouvoir juger si c'est la meilleure ; pour eux, l'important c'est d'intervenir : Marcellin agit à travers son art gastronomique, Ambroise à travers les cerfs-volants et à travers des actions clandestines ; Cousin intervient par l'adoption du python, symbole du mal-aimé, ainsi que par sa clandestinité dans son deux-pièces parisien. Les personnages mentionnés recourent souvent à des gestes qui touchent à de l'extravagance ou même à de la folie, dans la vision des autres personnages, mais il s'agit d'une folie qu'ils peuvent contrôler et qui est l'expression d'un amour excessif de la vie et de la fraternité. Leur folie ne représente pas des images de mort ou de désespoir, mais une affirmation nette de la vie. À l'image du monde à l'envers contribue spécialement l'ironie des personnages et, de plus, chez Cousin, son langage familier et inhabituellement franc. L'ironie différencie nettement Ambroise, Ludo, Marcellin ou Cousin des autres personnages conventionnels ; elle concourt, entre autres, au statut non-conformiste des personnages énumérés. Ceux-ci incarnent le type du picaro que Gary expose dans son essai *Pour Sganarelle*, à savoir un *agent provocateur* (P. Sg., 94) qui est capable de se libérer des contraintes d'une époque à travers l'art. L'art a un sens étendu ici et peut comprendre, comme nous l'avons déjà exposé, la cuisine traditionnelle de Marcellin, les cerfs-volants d'Ambroise, la mémoire et l'imagination foisonnante de Ludo ou la clandestinité de Cousin. L'art de ces personnages est vécu au quotidien, il influence leur éthique et peut scandaliser l'opinion générale. Cependant telle est la vocation du picaro garyen qui fait preuve d'un courage quotidien: ses gestes subversifs à travers l'art ont le but d'éveiller la conscience des individus et de les responsabiliser envers les autres. Le picaro garyen se rapproche ainsi du «flâneur urbain»¹⁸⁶ de l'éthique postmoderne, décrit par Bauman : par l'espace esthétique qu'il crée au milieu de l'espace social et cognitif, il opère également par la subversion ; mais il ne s'agit pas d'une subversion politique. Elle est transmise à travers le jeu, que ce soit la

¹⁸⁵ Bauman, 79-80: *Following conventions calls for no thought, and certainly for no involvement. [...] This foundation promises anything but architectural harmony and the residents' peace of mind. And yet it is moral anxiety that provides the only substance the moral self could ever have.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, 172.

dissimulation à travers la folie ou le jeu des identités, tels les personnages et l'art romanesque que l'on vient de présenter.

IV. LA TOLÉRANCE ET LE RESPECT

1. Réflexions générales

Lorsqu'on trace les contours sémantiques de la tolérance et du respect, on observe que tolérer quelqu'un ou quelque chose signifie accepter la différence chez l'autre, en d'autres termes, accepter l'*altérité*¹⁸⁷ ; cette acceptation peut également être comprise comme respect. Tout comme la définition du pardon, le respect et la tolérance supposent une certaine limite jusqu'où ils devraient être pratiqués ; au-delà de cette limite ils risquent de se dévaloriser et de se dénaturer. Nous avons fait allusion à l'observation de Jean Baudrillard¹⁸⁸ qui nous met en garde contre le danger de l'indifférence, forme qui guette la société contemporaine, considérée comme démocratique et tolérante. L'indifférence est en l'occurrence une tolérance poussée à l'extrême où l'individu a perdu sa sensibilité et sa capacité de bien envisager l'objet de la tolérance, de se rapporter à celui-ci et de le juger. Puisque ce genre de société n'a plus de critères fixes pour décider si les actions des gens sont bonnes ou mauvaises, tel que le met en évidence d'ailleurs l'éthique postmoderne¹⁸⁹, discerner la valeur de la non-valeur, de son exagération ou de sa déformation devient également plus difficile. Il se pose alors ces questions : où situer cette limite ? Quel ressort détermine son apparition ? Claude Geffré¹⁹⁰ pense que chaque individu est doté d'une «sensibilité commune» qui peut dicter à chacun la mesure de l'acceptation et que c'est cette sensibilité qui nous aide à distinguer le faux de l'authentique. Par ailleurs, l'homme devrait exercer le respect de soi-même, *d'un soi qui n'est ni maître ni esclave, qui se saisit comme être autonome*¹⁹¹ pour pouvoir ensuite traiter de la même sorte autrui. Catherine Audard relève le fait que ce respect de soi-même peut être rétabli grâce au *sentiment du sacré*¹⁹² auquel il faudrait être plus réceptif. Claude Sahel considère de son côté que la *déchirure du lien social [...] laisse l'individu en retrait de toute relation authentique à autrui*.¹⁹³ On pourrait conclure que

¹⁸⁷ Claude Sahel, *Préface* in Claude Sahel, *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 13 et 17.

¹⁸⁸ Jean Baudrillard, *Paysage sublunaire et atonal*, in Abel, *Le Pardon*, 40.

¹⁸⁹ Bauman, 5.

¹⁹⁰ Claude Geffré, *Conscience oblige* in Sahel, *La Tolérance*, 70.

¹⁹¹ Catherine Audard, *Préface* in Catherine Audard, *Le Respect*, Éditions Autrement, Paris, 1993, 14.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Claude Sahel, *Préface* in Sahel, *La Tolérance*, 14.

la question de la limite serait résolue si les hommes retrouvent de bons rapports entre eux, s'ils établissent une bonne communication réciproque et s'ils prennent conscience des effets de leurs actes. La responsabilisation des individus ainsi que la valeur accordée à l'autre rejoignent la théorie de l'éthique postmoderne. Assumer la responsabilité individualise les sujets, supposant une renonciation à l'égoïsme et une implication plus intense à l'égard d'autrui, voire d'une communauté de personnes. Le respect et la valorisation de l'autre, avant tout, sont des faits inexplicables du point de vue rationnel ; c'est un mystère qui met en lumière la dimension transcendantale¹⁹⁴ de l'homme et de la moralité authentique, où il est question de dépasser ses pulsions de haine et de violence en faveur de la tolérance et de la concorde. Gary traite de la dimension transcendantale de l'homme à travers le symbole des racines du ciel qui se retrouve dans plusieurs cultures du monde. Dans ce roman homonyme au symbole que l'on vient de mentionner, l'auteur débat amplement la question de la tolérance. De plus, dans *Chien Blanc*, Gary aborde l'urgence du respect et de la tolérance par rapport au fléau du racisme, une forme accrue d'intolérance.

2. Le symbole des racines du ciel dans le roman homonyme

Nous nous servons dans les pages suivantes de l'exemple du roman *Les Racines du ciel* pour illustrer la conception de la tolérance de l'auteur à travers quelques personnages qui en deviennent de véritables représentants. Il faut premièrement rappeler l'avertissement de Gary dans l'avant-propos du livre qui annonce déjà la tolérance et le respect de l'homme comme l'un des principaux thèmes dont il est question dans cette œuvre romanesque : Je [R. Gary] crois à la liberté individuelle, à la tolérance et aux droits de l'homme. (*Les Racines*, 6.) L'auteur veut mettre en évidence ce credo à travers le roman et lutter pour les valeurs dont il parle, à travers l'écriture. Il s'agit de nouveau d'un combat contre l'oubli des aspects et des qualités qui font des individus d'une société des hommes véritables et qui les invitent à une coexistence harmonieuse. Gary considère d'autant plus important le message de son livre dans l'époque des années 50-60, période qu'il voit pleine de dangers, parsemée de *déchaînements totalitaires, nationalistes, racistes, mystiques [...], d'impostures et de camouflage idéologique*. (*Les Racines*, 7.) Dans *La Nuit sera calme*, il signale que [*les siècles passés pratiquaient l'injustice au nom des vérités fausses «de droit divin», mais auxquelles on croyait fermement.*

¹⁹⁴ Bauman, 72: *Morality is a transcendence of being ; morality is, more precisely, the chance of such a transcendence. The moral self comes into its own through its ability to rise above being, through its defiance of being.* et 77: *[...] losing the chance of morality is also losing the chance of the self. [...] Awakening to being for the Other is the awakening of the self, which is the birth of the self. There is no other awakening, no other way of finding out myself as the unique I, the one and only I, the I different from all others [...].*

Aujourd'hui c'est le règne des mensonges les plus éhontés, le détournement constant de l'espoir, le mépris le plus complet de la vérité. (L. Nuit, 69.) Face à la confusion idéologique de l'époque contemporaine, l'auteur essaye de sauver au moins les valeurs de base, qui se rapportent directement à l'homme et à ses relations avec les autres individus. La tolérance en fait partie, comme nous venons de l'affirmer ; or Gary voudrait que le public ait une vision claire sur ce sujet, dépouillée de tout charlatanisme conceptuel et de toute manipulation. Il se sert en ce but du symbole des racines du ciel, image archétypale de l'islam se rapportant au bon sens inné chez l'homme, voire à sa dimension transcendante, qui pourrait l'aider à distinguer le faux de l'authentique. C'est ce sens qui lui dirait s'il a dépassé les limites d'un comportement ou d'une interprétation de la réalité immédiate, s'il s'expose au danger de l'exagération et de la déformation, de la non-valeur ou même du crime. Ces racines du ciel sont *profondément enfoncées (Les Racines, 228)* dans la *poitrine* des hommes. Il y a ici une qualité générale dont sont pourvues toutes les gens : on nous informe dans le roman que dans la culture des Indiens du Mexique ces racines du ciel sont aussi présentes, seulement l'appellation diffère – *l'arbre de vie (Les Racines, 227)*. Ce sens inné et caché dans le for intérieur de l'homme a le rôle de préserver la vie, de la faire continuer, donc d'assurer de bons rapports au cœur d'une société ou d'une communauté. Selon le personnage Peer Qvist, les racines du ciel traduisent le *besoin de justice, de liberté et d'amour (Les Racines, 227)* chez l'homme et ceux-ci sont dans sa vision des aspects sacrés que *Dieu a plantés à tout jamais dans l'âme humaine (Les Racines, 246)*. Les racines du ciel seraient ainsi la capacité de l'individu de se respecter soi-même ainsi qu'autrui, bref de tenir compte de ces principes élémentaires qui servent d'assise à la vie personnelle et à la vie communautaire. Ce n'est qu'après avoir tenu compte de ce respect, voire de ce type de tolérance, que l'aspiration de l'homme vers la justice, vers la liberté ou vers l'amour pourra être pratiquée dans sa juste mesure, sans nuire à autrui. Puisque les racines du ciel sont un don sacré prodigué à tous les hommes et apparemment dans la plupart des cultures, on décèlerait ainsi chez tout homme un sens commun pour la tolérance et une compréhension minimale pour autrui. C'est, du moins, la conviction du second narrateur omniscient, Saint-Denis, concernant le personnage Peer Qvist et ses amis : [...] *ce vieil obstiné de Peer Qvist [...]... Combien de luttes, combien d'efforts, et tout qui restait éternellement à faire, à défendre ; toutes ces racines vivantes, ces ramifications prodigieuses dans leur variété et leur ténacité, devraient être défendues sans trêve ni répit... (Les Racines, 272.)* Pour mieux définir ce bon sens inné que les racines du ciel suggèrent, nous citons l'observation célèbre de J. St. Mill sur les limites de la liberté individuelle : selon lui, ces limites, qui définissent

également la tolérance, consistent dans le fait de «ne pas nuire aux autres»¹⁹⁵. Fernando Savater, à son tour, lorsqu'il essaye de tracer les limites du tolérable, pense que *le seuil de l'intolérable, c'est causer un dommage, un préjudice à quelqu'un*¹⁹⁶ ; c'est-à-dire que dès qu'on inflige un tort voire une injustice à l'autre, ce geste ne doit plus être toléré – à ce moment il faut prendre des mesures afin de rétablir le respect et la tolérance réciproques même s'il faut user de la force, donc d'une conduite contraire à la tolérance. Les racines du ciel seraient, dans cet ordre d'idées, la métaphore de ce sens dont est doué chaque homme et qui l'aide non seulement à être tolérant mais aussi à reconnaître les limites de la tolérance.

a.) Les éléphants

Il faudrait à présent exposer la métaphore des éléphants dans le roman puisqu'ils représentent, tout comme l'image des racines du ciel, le noyau de la trame romanesque. C'est en fonction des formes qu'ils adoptent que l'ensemble conceptuel du roman, dont la tolérance, se manifeste plus clairement. De plus, les éléphants se trouvent dans un rapport direct avec le personnage Morel, leur protecteur et aussi le protagoniste du roman. Si les racines du ciel définissent un sens humain primaire, les éléphants symbolisent, entre autres, le prototype de l'homme pur, archaïque, lié à ses origines et à la nature - c'est l'homme non corrompu par la civilisation et par les artifices de celle-ci. Les éléphants forment à peu près une image analogue de l'Océan dans l'œuvre garyenne qui apparaît fréquemment et qui suggère chaque fois la nostalgie des origines du narrateur, en l'occurrence du monde à l'heure de son apparition première, il y a des millions d'années. C'est un monde sans souillure qui se trouve au-delà des principes du mal et du bien. Les éléphants des *Racines du ciel* représentent la même image et ils sont placés géographiquement en Afrique parce que le continent est encore loin du stade de la civilisation européenne ; c'est un espace assez peu exploité qui garde encore son aspect naturel. Les éléphants forment une minorité menacée par les chasseurs européens, donc par la civilisation, et par les indigènes qui les tuent pour leur viande. Les bêtes sont ainsi en voie de disparition. Le trait paradoxal consiste dans le fait que le danger de mort est créé non seulement par des étrangers, mais par les autochtones eux-mêmes, et leur protecteur ne fait pas partie de la population africaine, mais de l'Europe,

¹⁹⁵ J. St. Mill, *De la liberté*, traduction par Gilbert Boss, Éditions du Grand Midi, Zurich, 1987, 17 : [...] *les hommes ne sont autorisés, individuellement ou collectivement, à entraver la liberté d'action de quiconque que pour assurer leur propre protection. [...] le seul but légitimant l'usage de la force envers un membre quelconque de la communauté civilisé contre son gré, est de l'empêcher de faire du mal aux autres.*

Cf. également le *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, l'article *Tolérance*, publié sous la direction de Monique Canto-Sperber, PUF, Paris, 1997, p. 1537.

¹⁹⁶ Cf. l'entretien avec Fernando Savater, *À quel engagement conduit la tolérance ?* in *La tolérance, l'indifférence, l'intolérable* ; supplément à la revue *Esprit*, novembre 2001, p.7.

puisque Morel est Français. Ces animaux d’Afrique ne symbolisent pas seulement l’humanité menacée par le processus démesuré de la civilisation contemporaine ; ils suggèrent également une forme de résistance vis-à-vis de celle-ci. On se pose alors la question suivante : quel rapport y aurait-il entre la résistance et la tolérance ou l’intolérance ? [...] *la vie est l’ensemble des fonctions qui résistent à la mort*, selon Xavier Bichat¹⁹⁷ et, citant G. Cahen, *l’être humain ne résisterait pas s’il ne se savait limité*¹⁹⁸. La résistance serait ainsi une attitude intolérante, une attitude de révolte contre la mort ou le mal. Ces derniers enferment l’homme dans ses limites et ils les lui rappellent. Or l’homme connaît cette menace existentielle qu’il essaye de combattre et à laquelle il essaye d’échapper chaque fois qu’elle se manifeste. L’intolérance serait dictée dans ce cas par ce sens, présent au fond de l’être humain que nous avons identifié par la métaphore des racines du ciel. Il s’agit, dans ce cas, d’une intolérance dressée contre la violation des lois qui gouvernent la nature en tant qu’environnement, mais aussi en tant qu’être humain. Les racines du ciel ont, par conséquent, encore une fonction paradoxale, que l’on n’a pas exposée : rétablir la tolérance et l’harmonie avec l’altérité par le biais de l’intolérance, si la situation l’exige.

L’importance de la métaphore des éléphants est relevée également par un incident crucial de la vie de Morel, par lequel il justifie sa défense acharnée des bêtes africaines: lors de sa détention dans un camp nazi, un de ses camarades français du nom de Fluche, a mieux résisté au mauvais traitement des gardiens et aux conditions dures grâce à des éléphants imaginaires :

C’est un camarade [Fluche] qui avait eu cette idée [avec les éléphants imaginaires], après quelques jours de cachot – un mètre dix sur un mètre cinquante – alors qu’il sentait que les murs allaient l’étouffer, il s’était mis à penser aux troupes d’éléphants en liberté – et chaque matin, les Allemands le trouvaient en pleine forme, en train de rigoler : il était devenu increvable. (Les Racines, 54-55.)

En dépit des humiliations et des privations de toutes sortes, il réussit à garder son optimisme et sa bonne humeur à travers son imagination. Celle-ci le projette psychiquement dans la liberté des vastes espaces de l’Afrique, dominés par les silhouettes imposantes des éléphants. Pour Fluche, ces bêtes représentent l’humanité avec ses valeurs, mais une humanité aux traits paradoxaux - tantôt fragile, exposée constamment à la menace de mort, tantôt forte lorsque les individus s’unissent dans la fraternité; tant qu’il garde leur image à son esprit, il survit. Le personnage réussit même à propager dans tout le block des prisonniers l’image salutaire des éléphants, ce qui lui vaut une grave punition de la part des gardiens : le cachot. Fluche revient très affaibli et agonisant parmi ses camarades et il attribue

¹⁹⁷ Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, cité en exergue par Gérard Cahen, *Préface* in Cahen, *Résister*, 12.

¹⁹⁸ Gérard Cahen, *Préface* in Cahen, *Résister*, 12.

cette mission à Morel. Celui-ci se montrera tout aussi intransigeant que son ami, à l'égard de l'irrespect, de l'intolérance voire de la violation de ce que doit rester humain dans chaque individu : *Et voilà [...] pourquoi je [Morel] suis venu en Afrique, voilà ce que je défends. Et quand il y a quelque part un salaud de chasseur qui tue un éléphant, j'ai une telle envie de lui loger une balle [...] que je ne dors pas la nuit.* (*Les Racines*, 56.)

Pour finir la mise en revue des acceptions que sont censés prendre les éléphants, il nous reste à souligner encore une particularité : les valeurs que le protagoniste des *Racines du ciel* propage par le biais des bêtes africaines, dont la tolérance, ont une teinte française et alors ce n'est pas par hasard que Morel soit Français – Il [le gouverneur du Tchad] dit que la France était traditionnellement attachée aux éléphants. Elle entendait leur assurer toute la protection dont ils pouvaient avoir besoin. (*Les Racines*, 90.) Et plus loin dans la trame narrative, le narrateur Saint-Denis surprend les pensées de Morel ainsi : *Il fallait continuer à défendre les éléphants d'Afrique et laisser aux hommes, aux Français surtout, le soin de comprendre toute la portée de sa [de Morel] campagne. Il [Morel] leur faisait confiance là-dessus, c'était quelque chose qui les concernait directement : cela faisait partie de leurs traditions.* (*Les Racines*, 189.) Le narrateur attribue ainsi le rôle, par excellence, à la France de défendre ces valeurs, rôle qu'il considère de longue tradition. Il ne faudrait penser ici qu'au siècle de l'Encyclopédie et à la Proclamation des Droits de l'homme à la Révolution française. Ce pays doit continuer de s'impliquer en ce but, en sa vision, spécialement dans la seconde moitié du XXe siècle, époque où *les démocraties utilitaires [...] comprennent mal ce genre de proclamations têtues et désintéressées de dignité et d'honneur humain* (*Les Racines*, 166). Daryush Shayegan¹⁹⁹ est d'avis que *la tolérance est liée à la modernité, exclusivement*, à savoir que cette valeur gagne de l'importance spécialement au XVIIIe siècle européen, pendant les Lumières. Les philosophes français de l'époque ont amplement défendu et répandu, entre autres, l'urgence de la tolérance. Ainsi pourrait-on s'expliquer l'insistance de l'auteur des *Racines du ciel* à souligner l'identité française de Morel et le devoir de la France de continuer la tradition de la défense des libertés humaines. Daryush Shayegan renforce l'idée que la tolérance est également présente dans la société contemporaine comme une prolongation de la modernité ; il n'utilise pas le concept de la postmodernité, mais s'y réfère. Selon lui, on a affaire aujourd'hui à un moment qu'il appelle *la mémoire récapitulative* et qui se distingue par une explosion d'états de conscience que la société a refoulés pendant des siècles²⁰⁰. Or ces états de conscience coexistent et se

¹⁹⁹ Daryush Shayegan, *La tolérance condamne-t-elle au relativisme?* - entretien in *La tolérance, l'indifférence, l'intolérable* ; supplément à la revue *Esprit*, novembre 2001, p. 19.

²⁰⁰ Ibid., p. 19-20: *Dans ce monde particulier [de la mémoire récapitulative], le simultané se substitue désormais au successif comme si l'on assistait à une projection panoramique, kaléidoscopique où tous les états de*

manifestent simultanément, ils se tolèrent réciproquement. Par ailleurs, ce phénomène dénote la préoccupation de l'homme contemporain pour une éthique, même si elle ne représente plus la norme, mais plutôt un choix individuel. Le concept d'éthique postmoderne va dans la même direction, vu que les aspirations morales sont fortement personnalisées²⁰¹. L'image hors norme des éléphants qui devient l'emblème moral de Morel et de ses amis vient étayer cette perspective nouvelle de l'éthique. M. Maffesoli²⁰² observe pour ce qui est de l'éthique postmoderne une réintégration de la nature dans les préoccupations de l'homme : si dans la modernité la séparation nature/culture était stricte, dans la postmodernité ces deux pôles vont communiquer et établir des correspondances réciproques. Gary expose l'urgence de la tolérance et des libertés humaines à travers la métaphore des éléphants ; de plus, il place la trame narrative des *Racines du ciel* dans l'environnement naturel et peu exploité de l'Afrique équatoriale. Dans sa vision, c'est à partir de la nature non pervertie que l'homme peut retrouver de nouvelles forces, qu'il peut recréer sa vie et celle de la société dans laquelle il vit. La nature, telle l'image de l'Océan garyen, devient la prémisse de l'homme nouveau et d'un rétablissement de valeurs.

3. Morel entre la tolérance et l'intolérance

Outre le symbole des racines du ciel et de celui des éléphants, il y a encore dans le roman un personnage qui incarne littéralement le message de la tolérance : son nom, auquel nous nous sommes déjà plusieurs fois référée, est Morel. C'est une figure mystérieuse dont on ne connaît le passé que par bribes. Le second narrateur Saint-Denis essaye dans les pages du roman de reconstituer au père Tassin le portrait de ce personnage et des compagnons de celui-ci, dont Peer Qvist. Le but de notre approche est de mettre en évidence les rapports de Morel avec les autres personnages du roman, y compris les éléphants, pour voir de quelle manière son attitude penche vers la tolérance. Saint-Denis nous informe, pour sa part, qu'il fait la connaissance de Morel dans l'Afrique Équatoriale Française, plus exactement au café de Fort Lamy dans le Tchad. On nous apprend que le personnage est un Français qui a quitté son pays pour se consacrer dorénavant à la protection des éléphants, chassés injustement par les contrebandiers et tués par la population autochtone affamée. Morel est à première vue une personne qui s'engage et qui lutte pour les idées de l'écologie. Protéger l'environnement

conscience se côtoient, s'emboîtent les uns aux autres et créent une sorte de mosaïque. C'est le mouvement de la modernité qui s'étend. L'ère des idéologies ayant disparu et ses discours répressifs avec elle, le champ est libre désormais pour que tous ces états de conscience refoulés refassent surface.

²⁰¹ Bauman, 60.

²⁰² M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 28.

suppose le respect pour celui-ci. Cependant, Gary étend le champ sémantique de l'écologie tout en l'appliquant à la nature humaine ; il est d'avis que chaque individu, tout comme chaque espèce de la faune ou de la flore, a droit à une vie normale, à un milieu propice pour son développement physique et spirituel. Ce milieu est fourni par l'écosystème, mais pour l'homme il est encore constitué d'une communauté de gens, voire de la présence humaine. Cette communauté ou société se définit par certaines lois et comportements qui influencent la vie sociale et individuelle de chaque personne. K. Peter Fritzsche parle en ce sens de l'importance de l'«empreinte culturelle» (*kulturelle[r] Prägung*)²⁰³, plus exactement de la «culture politique, sociale et religieuse d'une société» ; en d'autres termes, la tolérance d'une communauté ou société est façonnée par les expériences de l'Histoire avec des minorités, mais aussi par l'image que la tradition locale garde sur ce qui est étranger. La tâche d'assurer un bon climat pour soi-même et pour les autres revient, par ailleurs, à chaque individu. Gary souligne cette exhortation dès son avant-propos au roman :

[...] mon livre traite du problème, essentiel pour nous, de la protection de la nature, et cette tâche est si immense, dans toutes ses implications, à l'époque du travail forcé, de la bombe à hydrogène, de la misère, de la pensée asservie [...] et de la fin qui justifie les moyens, que seul un effort prodigieux de notre génie et toute la fraternité dont nous sommes capables peuvent en venir à bout. (Les Racines, 6.)

La générosité et la fraternité auxquelles fait allusion l'auteur font partie intégrante de la personnalité de Morel qui réussit, grâce à ces qualités, à se former des adeptes fidèles dans sa lutte pour le respect de l'homme et de la nature, en général. Le message que Gary veut transmettre à travers ce livre se concentre autour de la figure de Morel et du dévouement de celui-ci pour les éléphants, image emblématique qui recèle plusieurs interprétations que nous avons déjà indiquées. On pourrait conclure que le personnage est construit dans une aura positive, qu'il est un véritable héros de la tolérance. Il serait faux cependant d'affirmer d'emblée que Morel est le représentant par excellence de la tolérance. Même l'attribut de «héros» serait impropre au personnage, puisque Gary refuse de concevoir ses figures romanesques de la sorte. Comme défenseur de la *faiblesse humaine, [...] des hommes inefficaces, incapables de faire le mal [...], qui sauvent l'honneur (L. Nuit, 102)*²⁰⁴, l'auteur surprend le caractère humain dans sa complexité et dans ses paradoxes.

Morel paraît d'un côté un héros de la protection de l'environnement, mais, par ailleurs, il est tout le temps traqué et pourchassé, même par d'anciens amis. Il voudrait

²⁰³ K. Peter Fritzsche, *Toleranz im Umbruch – Über die Schwierigkeit tolerant zu sein*, in Alois Wierlacher, *Kulturthema Toleranz – Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, Iudicium, München, 1996, p. 35: *Toleranz ist aber nicht nur eine Folge individueller Kompetenz, sondern auch ein Ergebnis kultureller Prägung: der politischen, sozialen und religiösen Kultur einer Gesellschaft. Welche historischen Erfahrungen mit Minderheiten haben sich im kollektiven Gedächtnis niedergeschlagen? Welche Stereotype vom Fremden werden tradiert? [...]*.

²⁰⁴ Cf. également Todorov, 237.

rétablir l'ordre et la confiance par sa campagne pour les éléphants, mais en réalité il provoque des scandales, des conflits et des émeutes. Malgré ces obstacles, il reste fidèle à ses idées qu'il veut réaliser toutefois. Cette obstination pourrait être classée d'intolérance et de manque de compréhension pour le milieu africain dont il veut révolutionner les coutumes. Morel sait que la population autochtone tue les éléphants pour leur viande et que, pour eux, c'est une ressource alimentaire indispensable. Le personnage comprend cette situation et tolère ce type de chasseurs à cause de leur misère à laquelle ils sont contraints dès leur naissance. Il sait que ceux-ci ne sont pas directement coupables de ce genre d'actes. C'est pourquoi Morel décide de se charger non seulement des éléphants en danger, mais aussi des hommes désespérés par les conditions humiliantes et avilissantes dans lesquelles ils sont forcés de vivre : *Le règlement de compte entre les hommes frustrés par une existence de plus en plus asservoie, soumise, et la dernière, la plus grande image de liberté vivante qui existât encore sur terre, continuait à se jouer quotidiennement dans la forêt africaine. (Les Racines, 186.)* Le personnage sera tolérant envers ces gens tout en leur offrant un autre modèle de vie qui puisse transgresser l'origine sociale et l'injustice dont ils sont victimes. Morel incarnera lui-même ce modèle dont les autres ont besoin pour dépasser leur condition sociale, mais aussi leur condition humaine. Le personnage sera ainsi un double protecteur : par ses opérations concrètes de veiller sur les éléphants avec ses quelques amis, tous armés de fusils, il alimente secrètement l'espoir des hommes opprimés et ranime leur confiance et leur courage de surmonter le mal avec succès : *Morel refusait de transiger là-dessus. Saboteur de l'efficacité totale et du rendement absolu, iconoclaste de la sueur et du sang érigés en système de vie, il allait faire tout son possible pour que l'homme demeurât à jamais comme un bâton dans ces roues-là. (Les Racines, 186.)* Le personnage se montre intolérant à l'adresse de ceux qui bafouent les droits de l'homme et qui attentent à la vie de celui-ci par différents moyens. Gary nous présente le personnage à plusieurs reprises dans sa fureur contre les braconniers d'éléphants vis-à-vis desquels ce dernier est intransigent. Puisque les éléphants sont une métaphore pour l'homme et l'humanité, Morel, protégeant les premiers, le fait indirectement aussi pour les seconds – les braconniers des éléphants sont en même temps les chasseurs d'hommes. Or Morel ne peut pas tolérer la chasse à l'homme et il se montre alors catégoriquement intolérant à l'égard des braconniers. Son attitude est, par contre, tolérante vis-à-vis des indigènes, des hommes aussi, qui doivent tuer l'éléphant pour se nourrir et pour survivre.

Ce comportement de la part du personnage suscite à première vue l'incompréhension et une image paradoxale qu'on a déjà essayé d'esquisser dans le chapitre consacré aux éléphants et à leur relation avec Morel. Un exemple qui vient s'ajouter à la personnalité

controversée du personnage est son attaque cruelle contre Herr Wagemann et son dépôt de trophées d'éléphants, de zèbres et de tigres : il l'incendie ainsi que tous ses butins, le bat violemment à coups de fouet et lui casse de plus quelques dents à coups de poings (*Les Racines*, 188). Le narrateur ajoute que Morel aurait sûrement tué le marchand illégal si Habib, un autre personnage, ne l'en avait pas empêché. Cette situation, comme d'autres de ce genre relatées dans le roman, désespère le lecteur qui se représente le protagoniste en protecteur de tous les hommes, habité par des idées de grandeur et de générosité et qui sait maîtriser les situations. Morel apparaît dans cet incident, d'un côté, en homme agissant qui veut s'imposer vis-à-vis de ses ennemis et leur faire respecter ses idéaux qu'il défend. Par ailleurs, il nous donne l'impression dans l'exemple cité d'avoir dépassé la limite du bon sens puisqu'il est sur le point de tuer un homme rétif à ses idées. Morel risque, dans ce cas, d'accusation, de manque de respect et d'intolérance ; il omet le fait que dans tout homme, quelque condamnable qu'il soit, il y a une part d'humanité et de bonté, sur le développement de laquelle on pourrait encore miser – c'est ce que souligne Joseph Raz²⁰⁵ lorsqu'il définit l'intolérance et le *pluralisme moral compétitif*. Ce concept résout l'incompatibilité du comportement humain tantôt tolérant, tantôt intolérant, ce qui est de temps à autre le cas de Morel ; si l'individu devient intolérant, c'est à cause de ses limitations, et J. Raz plaide en ce cas pour une attitude tolérante, autant que possible, envers ces limitations chez autrui ; l'individu en question détient en dépit de ses méprises et de ses fautes graves une moralité qu'il faut néanmoins respecter²⁰⁶. Le «pluralisme moral compétitif» comprend ainsi des vertus qui s'opposent souvent quant à leur mise en pratique, mais c'est grâce à cette tension que la vie morale d'une communauté peut progresser et répondre aux changements de l'Histoire. Le concept de J. Raz donne en conséquence également des chances de réhabilitation quant au comportement criminel de Herr Wagemann ; pour Morel, par contre, le braconnier cité semble avoir transgressé les limites du tolérable, ce qui détermine le défenseur d'éléphants à user de la force, bien que d'une force qui dénature en vengeance et qui ne soit pas permise, moralement. Vu d'un autre angle, le protagoniste agit brutalement pour défendre une majorité d'individus contre les intérêts mesquins d'une minorité d'hommes. Cette majorité d'individus, qui sont plus précisément dans le roman les éléphants, voire la population africaine, mais symboliquement l'humanité entière, ne se considèrent cependant pas protégés par Morel ; ils l'ignorent et ne le reconnaissent pas en

²⁰⁵ J. Raz, *The Morality of Freedom*, Clarendon Press, Oxford, 1986, p. 401-407 et cf. également Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, p. 1540.

²⁰⁶ Raz, 402: *The reason people lack certain virtues or accomplishments may be, and often is, that they possess other and incompatible virtues and accomplishments. When we tolerate the limitations of others we may be aware that these are but the other side of their virtues and personal strengths.*

tant que tel : la population autochtone de la tribu des Oulés, par exemple, le craint parce qu'il est un blanc et, d'après leur expérience, de telles personnes, à savoir les étrangers, n'apportent que du malheur. Les clients du café de Fort-Lamy, à leur tour, bien que pour la plupart des Européens, traitent Morel de rêveur, de personne irraisonnable, de *farfelu* (*Les Racines*, 39). Il y a très peu de gens qui lui portent du crédit et qui comprennent ses actions. Ainsi s'explique l'image controversée du personnage : il est tantôt perçu comme un homme tolérant et comme un héros, tantôt comme un homme intolérant et donc comme un hors-la-loi. Cependant, la perspective qu'offre Gary sur ce personnage vient rejoindre la vision de l'éthique postmoderne : Morel est un individu ambivalent du point de vue moral ; il semble aussi tolérant qu'intolérant, et ses actes sont difficiles à juger comme étant adéquats ou inadéquats, bons ou mauvais. Les décisions éthiques que prend Morel n'ont pas de rapport avec un code moral aux préceptes précis²⁰⁷ : les choix éthiques de Morel sont bien personnels ; pourtant, même si le personnage est seul dans le choix du geste optimal dans une situation donnée, le résultat escompté vise la majorité des individus ; le personnage se voue littéralement aux attentes des autres, il se met à leur service, il agit en leur nom.

4. La tolérance comme acquis culturel et personnel

Morel n'abandonne pas du tout son combat pour les éléphants et pour la réhabilitation de la dignité humaine, en dépit de ses ennemis et du manque de soutien. Il comprend l'attitude intolérante des indigènes, mais aussi celle des blancs qui attaquent ces bêtes majestueuses. Le narrateur Saint-Denis précise que le protagoniste réussit à fournir périodiquement des vivres pour la tribu des Oulés, cependant les membres de celle-ci continuent la chasse à l'éléphant. Quant aux braconniers européens, leurs activités sont injustifiées puisqu'ils n'agissent pas par manque de nourriture ou pour leur survie ; dans leur cas, c'est plutôt le plaisir et l'avidité d'argent qui les poussent au braconnage. Ces deux catégories de personnes profitent de l'absence temporaire ou d'une courte perte d'attention de la part de Morel, pour s'adonner à leurs vieilles habitudes criminelles. On se demande alors d'où provient ce manque de tolérance, de compréhension pour l'engagement et pour les idées du protagoniste. La raison de ce comportement étrange nous est dévoilée par Morel lui-même - l'absence d'un *niveau de vie* normal et propice à l'épanouissement de l'être

²⁰⁷ Bauman, 60: *I suggest, on the contrary, that morality is endemically and irredeemably non-rational – in the sense of not being calculable, hence not being presentable as following impersonal rules, hence not being describable as following rules that are in principle universalizable. The moral call is thoroughly personal; it appeals to my responsibility, and the urge to care thus elicited cannot be allayed or placated by the awareness that others do it for me [...].*

humain : [...] voilà pourquoi la chose la plus urgente à faire [...] était d'élever le niveau de vie de l'indigène africain. Cela faisait partie de son [de Morel] combat, de sa lutte pour la protection des éléphants. C'était la première chose à faire, si on voulait sauver les géants menacés. (*Les Racines*, 190.)

Or le niveau de vie comprend non seulement la nourriture, mais aussi une culture, une civilisation, qui en est encore à un stade primitif chez les tribus africaines présentées dans le roman. Cette raison du manque d'un niveau de vie adéquat ne va pas de pair, pourtant, avec la situation des braconniers européens. Ceux-ci ont les modèles de la culture et de la civilisation, et la logique de leurs gestes et de leurs actes ressemble encore à celle des indigènes primitifs. Que s'est-il passé alors ? Pourquoi ce résultat ?

Gary nous donne, cette fois-ci aussi, la réponse par l'intermédiaire d'un personnage quelconque, un *vieil instituteur noir* (*Les Racines*, 190) : la cause appartient au surplus de culture et de civilisation qui a écarté l'homme de la nature et des « racines du ciel ». Ce personnage anonyme adresse son observation à Morel et à ses éléphants ; Morel est, d'après lui, un *Européen repu, un bourgeois rassasié* qui, pour s'échapper au milieu étouffant de la civilisation démesurée, a inventé les éléphants. On remarque que le surplus de la culture a déclenché deux comportements différents : Morel continue de soutenir l'importance de la culture et de la civilisation, pratiquées cependant de la sorte que l'équilibre avec la nature ne soit pas affecté – donc qu'il y ait un respect réciproque entre les deux. Quant aux braconniers, la civilisation les a aliénés de la nature, puisqu'ils croient pouvoir la dominer et se servir de ses ressources à outrance. Le personnage Waïtari, le chef Oulé, dénonce avec véhémence ce comportement comme une stratégie politique destructrice, adoptée par le *capitalisme mondial* dans *l'exploitation éhontée des richesses naturelles de l'Afrique* (*Les Racines*, 144). Morel, par contre, est persuadé qu'avec un certain niveau de vie et de culture, l'homme commence à mieux comprendre la nature et les lois qui la gouvernent, il apprend à développer des stratégies pour être en harmonie avec elle. L'une de ces stratégies est justement la tolérance qui suppose une interaction entre au moins deux personnes ou deux éléments, et dans ce rapport il faut qu'il y ait de la réciprocité afin qu'il fonctionne. Alain Deniau²⁰⁸ était l'idée que la tolérance est en grande partie une acquisition, donc le fait que la nature de l'interaction entre les individus dépend de leur acquis culturel : il relève le fait que dans les mythes il y a toujours un conflit avec l'autre dont il faut se débarrasser ou qu'il faut même détruire ; *l'altérité* se montre ainsi souvent *fragilisée* et en danger. L'auteur de l'article pense, par contre, que *notre civilisation contemporaine s'origine dans la mise à distance des mythes*, ce qui est *fondamental* pour une société moderne, démocratique. On aboutit ainsi à une nouvelle

²⁰⁸ Alain Deniau, *Quelle mouche l'a piqué ?*, in Sahel, *La Tolérance*, 75.

réflexion sur les rapports qui devraient s'établir entre les individus, et une nouvelle éthique remplace celle connue dans les mythes : il ne s'agit plus d'un comportement instinctif, spontané, mais d'une attitude réfléchie où l'on a pesé le pour et le contre avant de réagir. C'est ainsi que naît la tolérance, voire le respect, qu'on pourrait décrire maintenant comme une éthique qui est à même de préserver de bons rapports entre les individus et qui vainc l'impulsion de la destruction de l'autre. Nous constatons que par les exemples contradictoires du roman avec les personnages de Morel, de Waitari et les braconniers, Gary souligne le paradoxe de l'intolérance au milieu de la tolérance voire de la civilisation. Il arrive souvent qu'à l'intérieur de celle-ci l'intolérance et le manque de respect éclatent. Cette observation nous porte au phénomène de caste, spécialement connu en Inde, imposé par la haute société du pays qui se veut civilisé et cultivé. Les intolérances manifestées au cours de toute l'histoire humaine et dont le processus continue encore actuellement, pourraient s'expliquer ainsi par un atavisme qui caractérise le comportement humain et la nature humaine en dépit de l'existence d'une civilisation et même en dépit de cette mise à distance des mythes dont parle Alain Deniau. Un écart trop poussé vis-à-vis de la nature de l'homme et de sa condition ainsi qu'un excès de culture favorisent la réapparition de l'intolérance.

On observe, par ailleurs, un autre trait significatif de Morel et de ses éléphants : nous avons relevé dans le chapitre consacré aux éléphants que ceux-ci sont, outre leur présence physique et réelle, une création de l'imagination humaine pour résister aux vicissitudes de la vie, mais aussi pour vivre en harmonie avec l'altérité. Morel aussi est considéré dans le roman comme un personnage véridique, qui a existé et que beaucoup d'autres figures ont côtoyé. Cependant, il est vu par d'autres personnes comme une invention, comme une légende forgée en des buts politiques :

Ils [les Américains] sont convaincus, là-bas, que le gouvernement français a inventé de toutes pièces Morel pour couvrir la véritable cause des désordres, qui résiderait dans les aspirations nationalistes des populations autochtones. D'ailleurs, l'idée même des éléphants les irrite prodigieusement à Washington, ils disent que les Français, au lieu de travailler, s'occupent encore de frivolités. (Les Racines, 165.)

Les autorités tchadiennes et françaises essayent, en plus, de s'emparer de Morel, mais ils perdent, curieusement, chaque fois sa trace. Morel et ses éléphants acquièrent ainsi le reflet d'une fiction réalisée délibérément par des politiciens ou par des imposteurs. Saint-Denis souligne l'image recomposée de Morel à plusieurs reprises dans la trame romanesque : en tant que second narrateur, il construit l'image de Morel de ses propres rencontres avec celui-ci mais aussi des dires des autres. Il se sert dans ce but de formulations telles : *On a dit de Morel qu'il [...], On a affirmé gravement qu'il [...], dans une ou deux vieilles revues [...] une explication [...]; il paraît que les éléphants que Morel défendait [...]* (Les Racines, 16-17.) Ce sont

des affirmations qui instaurent le doute quant à la personne de Morel et de ses actions. L'image de Morel et de ses éléphants se construit peu à peu à travers divers témoignages ou souvenirs consignés par d'autres personnages. C'est pourquoi certains doutent de la véritable existence de Morel, considérant toute son histoire comme une invention créée dans un but politique ou de propagande. Notons que la majeure partie du roman est composée du second narrateur, Saint-Denis, en tant que témoignage adressé au Père Tassin, puisque celui-ci affirme avoir lui-même rencontré le protecteur d'éléphants. Saint-Denis, comme témoin direct du personnage autour duquel il construit la narration du roman, crée une image de personnage véridique quant à Morel. C'est pourquoi il se permet de commenter, de son point de vue, le projet audacieux et intrigant à la fois de celui-ci :

Il paraît que les éléphants que Morel défendait étaient entièrement symboliques et même poétiques, et que le pauvre homme rêvait d'une sorte de réserve dans l'Histoire, comparable à nos réserves africaines, où il serait interdit de chasser, et où toutes nos valeurs spirituelles [...], et tous nos vieux droits de l'homme, véritables survivants d'une époque géologique révolue, seraient conservés intacts pour la beauté du coup d'œil et pour l'édification dominicale de nos arrière-petits-enfants. (Les Racines, 17.)

De son point de vue, les actions de Morel n'ont pas de contenu politique ; sa défense a plutôt une portée esthétique dans le sens que Gary expose dans son essai *Pour Sganarelle*, à savoir que la beauté, que ce soit celle des lettres, des idées ou celle plastique, lorsqu'elle est propagée dans le monde entier, elle peut le changer en faveur de la fraternité, du respect et de la tolérance entre les hommes. Le premier narrateur des *Racines du ciel*, encore un narrateur omniscient, mais sans nom et sans aucune implication dans la narration du roman, est le dépositaire des faits relatés par Saint-Denis. La présence de ce narrateur qui recueille l'histoire de Morel, souligne l'importance des événements présentés par Saint-Denis. Le fait que le protagoniste reste finalement introuvable par les autorités africaines et françaises et que, de cette raison, le second narrateur s'appuie de temps à autre sur les dires ou les témoignages des autres, crée un effet de doute et de fiction quant à l'existence de Morel. Même ainsi, il y a pourtant l'histoire audacieuse qui résiste dans le temps et son contenu de fraternité et de tolérance. Cette histoire, qui prend la forme d'une véritable légende, est un fait de culture et, par cela, elle peut influencer la perception des individus sur des valeurs comme la tolérance ou le respect dans une communauté, mais aussi, en général, entre diverses communautés. La présence des deux narrateurs omniscients dans le roman contribue à considérer le noyau narratif, à savoir l'histoire de Morel, comme une légende, comme un fait de culture, qui doit être répandu : Saint-Denis la transmet au Père Tassin, un religieux mais également un homme de science célèbre par ses recherches de biologie et d'anthropologie ; quant au premier narrateur, celui-ci est supposé la transmettre à un public

plus large, à savoir aux lecteurs de l'œuvre *Les Racines du ciel*. Le partage d'un fait de culture ou d'une œuvre d'art transforme, selon Gary²⁰⁹, l'éthique et même une civilisation grâce à l'élément esthétique contenu dans les faits de culture. La tolérance dont fait preuve Morel est le résultat de tout un acquis culturel et historique de son pays d'origine, la France, mais aussi de l'espace géographique de celle-ci, l'Europe. En construisant une légende à partir des exploits de Morel, c'est intégrer le personnage dans cet acquis culturel de l'Europe et c'est enrichir en même temps ce dernier. Ainsi, la perception des valeurs qui sous-tendent une société ou une civilisation peut se renouveler sans pour autant perdre son rapport avec l'ensemble historique de l'acquis culturel en question.

5. L'intolérance méconnue de Waïtari

Nous venons d'expliquer les accès d'intolérance de Morel: son intolérance vis-à-vis des tueurs d'éléphants est une forme de résistance contre le mal voire contre la destruction des valeurs représentées par le symbole de ces bêtes. On rencontre dans le roman encore un genre d'intolérance paradoxale : elle appartient au personnage africain de la tribu des Oulé, Waïtari, et à son groupe d'adeptes. Cette figure n'est pas un simple indigène puisqu'il a fait ses études en France et qu'il est le chef de ce groupement africain dont le but est de révolutionner les anciens systèmes tribaux du pays et de rendre en plus celui-ci indépendant. Waïtari y veut introduire l'industrie et l'économie qu'il a connues en France, bref, il voudrait transférer à tout prix le modèle européen à l'Afrique, de force, s'il le faut. Le chef Oulé se joint en ce but à Morel et à ses amis, non par sympathie ou par conviction de leur engagement pour la protection de l'environnement – l'arrière-pensée de Waïtari est de se servir de la popularité internationale de plus en plus croissante de Morel et d'obtenir ainsi du gouvernement du Tchad, mais aussi d'autres pays européens, de l'argent et des armes pour mettre en œuvre son propre plan :

Il [Waïtari] ne put cacher son irritation : la presse à sensation, qui se désintéressait des grandes aspirations légitimes des peuples, réduisait à néant tout son effort d'exploiter Morel. Celui-ci devenait un rideau de fumée qui dérobait Waïtari aux yeux du monde – un rideau de fumée qu'il fallait dissiper au plus vite et par n'importe quel moyen. (Les Racines, 321.)

L'intolérance qui commence déjà par ces données à s'esquisser dans le comportement du personnage, peut être vue, certes, aussi comme une sorte de résistance vis-à-vis des autres en faveur de ses propres idées et aspirations. Seulement, à la différence de Morel, le projet

²⁰⁹ *La culture, [...] c'est une naissance de l'éthique à partir de l'esthétique. (P. Sg., 206) et C'est le moment où l'esthétique se fait éthique, où la beauté, la qualité du chef-d'œuvre commencent à exercer un commandement spécifique et déterminent une conduite, un choix, une action, où elles désignent des valeurs et offrent un critère à la recherche d'une idéologie et d'une société. (P. Sg., 209)*

visant l'Afrique de Waïtari autant que ses idéaux sont en grande partie égoïstes : le chef Oulé veut les réaliser par n'importe quels moyens, même au prix de la perte de centaines de vies humaines et de la destruction du site africain. Il est persuadé que son plan est le meilleur, puisqu'en plus d'être d'origine africaine et donc autochtone, il appartient à une famille de chefs Oulé de longue tradition à travers les générations. Morel, par contre, est vu par Waïtari comme un étranger qui ne comprendra jamais l'Afrique à cause du fait qu'il est né en France et qu'il n'a pas le sens de la réalité africaine. C'est pourquoi le personnage Oulé déconsidère totalement le combat de Morel qu'il voit ridicule et naïf. Il y a l'orgueil et surtout l'ambition qui poussent Waïtari à croire dans l'exclusivité de sa révolution africaine :

Tout ce qu'il[Waïtari] pouvait faire maintenant, c'était d'acquérir de la stature. Il fallait s'imposer au monde extérieur comme une personnalité exceptionnelle de la géographie politique africaine – se hisser jusqu'à ces tribunes internationales où personne ne lui demanderait ce qu'il représentait en valeur de soutien populaire ou de possibilités pratiques, mais uniquement quels étaient son talent, son éloquence, et la puissance de persuasion qui émanait de sa voix. (Les Racines, 322.)

Le narrateur nous révèle ensuite dans le texte (*Les Racines*, 328) une des raisons principales du comportement égoïste du personnage : c'est la solitude à laquelle il veut échapper, et il croit y réussir en essayant de se donner l'apparence publique d'une personne exceptionnelle. Ainsi, l'intolérance de Waïtari devient plus explicite – il s'agit tout d'abord d'une intolérance envers sa propre personne, d'un manque d'acceptation de soi-même, qui se répercute après sur les autres aussi, commençant par Morel, par les coutumes africaines ou par d'autres hommes politiques de l'Afrique.

Waïtari prend parfois l'allure d'un révolutionnaire fanatique et Saint-Denis le compare en ces moments à *une photo de Tito, pendant la guerre* ou à *un Napoléon nègre* (*Les Racines*, 328). L'analogie avec les portraits de ces hommes politiques cités rappelle plutôt l'intolérance que la tolérance, et la mégalomanie caractérise le chef Oulé aussi. Le personnage nous est présenté en train d'adopter la voie des dirigeants totalitaires : on nous informe dans le livre que Waïtari est prêt à collaborer avec des groupements terroristes, qu'il sympathise avec le mouvement communiste et qu'il voudrait appliquer le modèle de la révolution soviétique dans l'Afrique (*Les Racines*, 323 et 327). Le personnage est d'avis que l'homme ne peut réaliser quelque chose qu'avec de la démesure. C'est pourquoi il refuse l'aide de Dajeon, par exemple, un ancien collègue du parti de centre en France. Celui-ci lui propose son soutien seulement s'il accepte des interventions modérées dans le progrès de l'Afrique, mais Waïtari s'y oppose catégoriquement. Il pense que la politique de Dajeon *c'est la stagnation [...]* sous prétexte de respecter les usages, les coutumes, les vies humaines (*Les Racines*, 327). Cette affirmation nous fait parvenir à la conclusion que Waïtari veut accomplir sa révolution sans tenir compte du respect minimum de l'altérité. La manière de penser et d'agir est paradoxale

pour ce personnage avec des études poussées, *docteur en droit et licencié ès lettres, auteur d'ouvrages remarquables* (*Les Racines*, 329). Waïtari agit primitivement, dans l'esprit des mythes dont parle A. Deniau²¹⁰, où on détruit d'habitude l'autre pour pouvoir s'imposer individuellement et pour se faire acclamer par la majorité aveugle. Il se conduit ainsi d'après une mentalité tribale, qu'il combat pourtant parce qu'il la voit nocive et qu'elle constitue surtout un obstacle dans la modernisation de l'Afrique : - *Il s'agit d'arracher l'Afrique à son état archaïque, dit Waïtari, et seuls les Africains eux-mêmes ont le droit d'exiger de leurs peuples un tel effort et les millions de vies humaines qu'il va coûter. Arracher l'Afrique à la nuit tribale, cela suppose une poigne que l'énergie atomique ne fournira pas [...]*. (*Les Racines*, 327.) Le personnage continue surtout d'ignorer l'intolérance de son projet et de son comportement, en dépit des expériences qu'il parcourt dans le roman et en dépit de diverses entrevues qu'il a avec d'autres personnages. Il ignore aussi les causes véritables du refus d'aide de certaines personnes influentes auxquelles il s'adresse : son interlocuteur égyptien, par exemple, du chapitre XXXII, pense que la protection de l'islam, dont il est l'adepte, a la priorité par rapport à la révolution africaine qu'envisage le chef Oulé. Le politicien égyptien se déclare aussi pour l'indépendance des pays africains, mais avec la conservation de leur spécificité et de l'islam. Il voit ces objectifs atteints dans un combat de protection de l'Afrique contre *la barbarie matérialiste qui déferle [...] de l'Occident* (*Les Racines*, 319) y compris le marxisme pour lequel s'engage Waïtari.

Il y a dans ce roman plusieurs visions existentielles et politiques représentées chacune par un personnage. Nous avons pris comme exemple Waïtari, l'Égyptien, Dajeon ou Morel. Ces trois derniers sont dans leur doctrine plus modérés, plus indulgents avec l'altérité – ils savent que la réalisation de leurs plans dépend de beaucoup d'autres aspects dont il faut tenir compte et qu'il faut respecter. Dajeon est persuadé que pour assurer une bonne éducation à la population africaine, il faut surtout veiller au bon fonctionnement de l'économie puisque les deux sont interdépendants. L'Égyptien se prononce pour plus de patience et condamne une accélération trop brusque dans le processus de l'affirmation des pays de l'Afrique. Morel est d'avis que pour assurer une véritable protection des éléphants et de la nature, il serait dangereux de les mêler à la politique et s'en servir pour atteindre des ambitions personnelles et mesquines. Quant à Waïtari, il ne comprend pas du tout ces comportements-ci et il ne veut même pas savoir s'ils sont justifiés ou non. L'erreur comportementale de Waïtari réside dans la non-acceptation des opinions des autres qu'il refuse tacitement d'emblée lors de diverses discussions. Cette attitude exclusiviste du

²¹⁰ Ibid., 72.

personnage peut être identifiée à de l'intolérance. Waïtari refuse au fond d'«accéder» à la «vérité universelle» répartie dans une «pluralité de vérités»²¹¹; sa méprise est de se croire détenteur de la vérité ultime et de s'y engager aveuglément. Alain Deniau s'explique le comportement de l'intolérant par le fait que l'individu en question perd le lien affectif et intellectuel avec autrui. Ce lien peut être une culture, une communauté ou simplement un interlocuteur. Puisqu'il n'y a plus de communication entre les deux, l'individu en question essaiera néanmoins de se mettre en valeur par un discours constitué qu'il trouvera dans les diatribes d'un démagogue ou tout court dans le fanatisme. C'est à la fois une stratégie de se débarrasser de sa souffrance intime, de la source de son mal-être²¹², qui est la solitude dans le cas du personnage cité. Si l'on considère que la tolérance suppose une assimilation de l'élément étranger ou du moins une disposition accueillante²¹³ de celui-ci, alors, quant à Waïtari, ces qualités sont absentes chez lui : il ne s'est adapté ni en France, où il a fait ses études, ni en Afrique. Le narrateur nous explique qu'en France le système politique [...], ses institutions et ses traditions conservatrices ne pouvaient être conciliées avec son [Waïtari] ambition, son goût du pouvoir [...] (Les Racines, 329). Pour ce qui est de l'Afrique, sa révolution représente une menace pour les coutumes ancestrales du continent, donc ici non plus il n'a pas de véritable soutien. C'est un homme qui est arrivé à ne plus se sentir chez lui nulle part – et cela pourrait expliquer en grande mesure sa solitude intérieure et les conséquences, dont son intransigeance et son manque de communication avec les autres.

L'échec de la démarche de Waïtari réside aussi dans son refus d'accepter un «changement intérieur», notion à laquelle nous nous sommes référée dans la partie introductive de ce chapitre : les divers gens rencontrés, ses études à l'étranger, son expérience de l'Afrique – rien de tous ces aspects ne l'ont réellement atteint ; aucun incident ne semble avoir réussi à provoquer chez lui une certaine conversion²¹⁴ dans ses croyances. Or, ce processus de «conversion» est fondamental, selon les philosophes classiques, dans l'acquisition de la connaissance. La «conversion» devrait être vue dans notre cas comme une capacité d'être à l'écoute de l'autre, d'entrer dans la peau de l'interlocuteur, bref, d'essayer de le comprendre. Waïtari, lui, y fait défaut chaque fois. Morel interprète lui-même le comportement des adeptes de Waïtari comme de la compréhension ou de la non-compréhension vis-à-vis de son projet de protection des éléphants : S'ils [les adeptes de Waïtari] n'avaient pas encore compris, c'est qu'ils n'avaient vraiment pas ça [la capacité de

²¹¹ Claude Geffré, *Conscience oblige* in Sahel, *La Tolérance*, 60-61.

²¹² Alain Deniau, *Quelle mouche l'a piqué ?*, in Sahel, *La Tolérance*, 72.

²¹³ Termes utilisés par Humberto Giannini dans son article, *Accueillir l'étrangeté*, in Sahel, *La Tolérance*, 23.

²¹⁴ Ibid., 25.

comprendre] *en eux. On l'a ou on ne l'a pas. Ils n'étaient pas les seuls à ne pas l'avoir. (Les Racines, 308.)* Morel parle ici surtout des étudiants africains, Madjumba et N'Dolo, eux aussi avec des stages en France. Ceux-ci sont les alliés de Waïtari, mais participent aux opérations de Morel pour déterminer ce dernier à se joindre à leur lutte pour l'indépendance des pays africains. Morel refuse de politiser sa protection des éléphants et constate avec amertume que ces étudiants n'ont rien appris de son engagement, qu'ils ne détiennent pas la capacité de percevoir les éléphants dans leurs significations multiples. Sa conclusion est que la compréhension de l'autre, donc la tolérance, est en grande partie une faculté innée, atavique, indépendante du processus de l'acquisition intellectuelle. La preuve est le personnage Korotoro, ami de Morel et brigand de profession, qui comprend et sent le message des éléphants, bien qu'il n'ait pas eu d'éducation en ce sens : *Il faut en bavé beaucoup pour comprendre ce que c'est, le respect de la nature. Et ces gars-là [les adeptes de Waïtari], malgré toutes leurs études, étaient loin du compte. Korotoro, lui, ne savait même pas lire, mais il avait dû tout sentir, instinctivement...* (Les Racines, 312.) Ainsi, la disposition de l'homme au respect et à la tolérance est due à la nature de son caractère avant d'être un acquis culturel et intellectuel. Les exemples des personnages que l'on vient de citer ainsi que le personnage Morel en son éloquents. Waïtari, par contre, ne fait pas preuve de la sensibilité nécessaire pour devenir conscient de l'importance de la tolérance. Il n'a pas non plus la conscience du respect de soi qui pourrait ensuite le conduire au respect des autres. Son éthique relève plutôt de l'intolérance que de la tolérance. On pourrait cependant accorder des circonstances atténuantes au personnage et considérer son intolérance comme étant également le résultat des courants idéologiques et culturels de l'époque²¹⁵, à savoir le matérialisme et les révolutions sociales. Waïtari est trop ancré dans l'«espace cognitif»²¹⁶ de son époque et de son pays, ne pouvant plus véritablement communiquer avec les autres individus : entre lui et ses adeptes, il y seulement un rapport de chef et de subordonnés ; celui qui ne lui obéit pas et qui n'embrasse pas ses convictions devient implicitement son ennemi. La communication s'appuie ici sur des principes assez dictatoriaux, et c'est pourquoi ce n'est pas une communication véritable. Waïtari se trouve ainsi aux antipodes des valeurs représentées par l'éthique postmoderne : il ne réussit pas à nouer des liens fraternels avec autrui ou à s'impliquer véritablement pour autrui²¹⁷ ; chez lui priment ses ambitions et son égo. Morel réussit, par contre, à transgresser l'espace cognitif à travers l'espace esthétique qu'il crée par

²¹⁵ Cette idée apparaît dans l'article de Françoise Coblence, *Dictature de la raison ?* in Sahel, *La Tolérance*,

²¹⁶ Bauman, 145-172.

²¹⁷ Ibid., 13 (la qualité primordiale dans l'éthique postmoderne d'«être pour l'autre avant d'être avec l'autre» - *being for the Other before one can be with the Other.*)

la symbolique des éléphants. Ceux-ci touchent au sacré et au mystère de l'être humain qui doivent être respectés en tant que tels. Waïtari, de son côté, est convaincu que cette dimension doit être effacée pour bâtir l'homme nouveau et une civilisation moderne. À travers l'intransigeance du chef Oulé et le militantisme de Morel pour la protection de la dignité humaine, à savoir tolérance, respect réciproque et fraternité, il y a deux visions opposées qui se profilent dans le roman : l'une révolutionnaire à tout prix, avec la destruction de la tradition culturelle d'un pays et d'une région ; l'autre, protectionniste et poétique, visant un changement plus pacifique de l'individu à travers le symbole des éléphants et la figure légendaire de Morel, ce qui correspond dans l'éthique postmoderne à l'espace esthétique.

6. «Dressage» raciste et tolérance : le roman *Chien Blanc*

Le racisme est une forme très aiguë d'intolérance qui suppose déjà la haine et la propagation de la peur vis-à-vis d'autrui, susceptible d'appartenir à une autre race ou à une autre culture. R. Gary traite dans son roman *Chien Blanc* le rapport raciste entre les Blancs et les Noirs dans les années soixante aux USA. La problématique de la tolérance et du respect n'est plus traitée d'une manière générale quant aux droits de l'homme ou à l'environnement ; dans *Chien Blanc* le débat se confine à un thème précis et bien plus violent que dans *Les Racines du ciel*, à savoir le racisme. Pour mieux illustrer au public le sérieux et l'acuité de ce conflit, l'auteur place au centre du roman le chien Batka. Ce n'est pas une bête ordinaire, bien qu'elle ait perdu son maître et qu'elle arrive en vagabond devant la villa du narrateur, qui s'identifie avec l'écrivain Gary, à Beverly Hills. Batka se joint au chien du narrateur, Sandy, sorti seul pour une promenade, de sorte que sur le chemin de retour le narrateur accueille deux chiens. Gary adopte immédiatement le nouveau chien qui se trouve être un berger allemand à l'allure d'un *loueur* (Ch. B., 11). Et pour cause, le narrateur a un jour la confirmation que Batka a reçu un dressage spécial : attaquer et tuer les Noirs. Son nouveau maître en est épouvanté et prend la décision de se débarrasser de cet animal-monstre par un coup de revolver. Il vise délibérément mal et se ravise finalement de garder Batka et de lui faire apprendre à respecter tous les hommes, nonobstant leur race ou la couleur de leur peau (Ch. B., 34-35). Le narrateur Gary confie le berger allemand au zoo de dressage d'une vieille connaissance, Jack Carruthers. L'employé qui sera responsable de la «conversion» de Batka s'appelle Keys, un Noir très compétent en matière de dressage d'animaux de toutes sortes et renommé pour ses résultats brillants. Le dresseur réussit à «guérir» le chien de sa haine

contre les Noirs et va encore plus loin dans son programme de dressage avec Batka : il fera de la bête un chien à attaquer les Blancs.

Le personnage de Chien Blanc suggère par son rôle dans le roman toute la tragédie du conflit raciste qui se répercute aussi sur lui-même. Le narrateur le présente dans les premières pages comme un animal affectueux, bienveillant – aucun indice de violence ou de rage : *Le grison [Batka] me [le narrateur Gary] frappa immédiatement par sa bonne disposition et [je] fus soulagé de constater que mon invité [Batka] traitait mes chats avec les plus grands égards, et que c'était une bête de bonne compagnie.* (Ch. B., 15.) Si Chien Blanc se rue contre le premier Noir venu réparer la piscine de Gary, ce n'est qu'à cause d'un mauvais dressage à la suite duquel il fut contraint à devenir «intolérant», et encore pire – à devenir «raciste». La situation de ce chien est une métaphore de l'être humain qui, semblable à Batka, peut aisément se transformer en un individu intolérant et haineux ; les «dresseurs» de l'homme seraient, dans ce cas, l'éducation et le milieu social. Le narrateur fait tout au long du récit allusion à ce parallélisme entre le comportement de Batka et de l'homme. Le dressage du berger allemand en un chien contre les Blancs s'est fait par la haine. Keys veut ainsi se venger de ceux qui ont transformé la bête en un chasseur de Noirs; il veut démontrer que les Noirs aussi peuvent développer un dressage semblable, dirigé contre les Blancs. Keys répond à l'intolérance et à la violence avec la même monnaie. Le narrateur, qui est en même temps un personnage actif dans la trame du roman, refuse catégoriquement ce principe et le reproche au dresseur noir :

[Gary] : -*Chien Blanc, Chien Noir, c'est tout ce que vous [Keys] connaissez ? [...] l'égalité dans la chienne ?* (Ch. B., 254.)

Et Gary de s'expliquer ce comportement indéfectible du dresseur par *des siècles de rancune accumulée* (Ch. B., 254) à travers les générations de Noirs. Le narrateur ne cesse pourtant d'espérer à la victoire de la fraternité et, ainsi, de la tolérance. L'outil de prédilection en ce sens reste l'écriture, plus précisément la littérature. Cela est visible chez la plupart des narrateurs de l'œuvre garyenne, qui condamnent l'engrenage de la haine et qui se proposent de le destituer à travers l'art. C'est ainsi que le personnage Gary continue de s'acharner contre le «dressage» et la manipulation idéologique dirigés envers l'homme. La seule issue qu'il lui reste est de répandre les idées de fraternité et de tolérance grâce à sa profession d'écrivain : [...] *il faudrait pouvoir créer un monde nouveau. Je [Gary] m'y mets immédiatement : je passe tout l'après-midi à écrire.* (Ch. B., 149.) Si Batka est devenu «raciste», ce n'est qu'à cause d'avoir dû subir un dressage spécial, contre sa nature de chien gardien. Le même phénomène a lieu aussi pour ce qui est de l'homme, et le narrateur l'explique dans le livre : [...] *là où il y a de la haine, il n'a y a pas d'éducation. Il y a déformation. Dressage.* (Ch. B., 43.) Keys s'est

transformé en un vengeur incorrigible à cause des exactions continues auxquelles il a été soumis dans son milieu social des USA ; la haine et la brutalité des Blancs l'ont «déformé» et ont étouffé ses beaux sentiments. Le narrateur est conscient qu'il ne peut pas imposer la tolérance à Keys : le penchant vers la tolérance est une question psychologique qui suppose, dans le cas échéant, un changement intérieur et une prise de conscience. Andrew Fiala²¹⁸ insiste sur cette observation en s'appuyant sur les propos du philosophe français Gabriel Marcel : la tolérance, tout comme les valeurs de la vérité, de l'amour ou de la fidélité, se réalise dans le temps et par la conscience du sujet lui-même. Toute intervention de l'extérieur, imposée de force, mène à l'échec ; il faut, dans ce cas, «s'empêcher de pénétrer dans la solitude de l'autre»²¹⁹ car cette attitude viendrait à l'encontre du respect et, en même temps, de la tolérance. L'acquis de la Vérité se fait dans un espace de liberté et il en est de même pour la tolérance²²⁰ ; c'est pourquoi la contrainte et la manipulation sont de faux instruments. L'art, et spécialement la littérature, sont, par contre, des moyens plus adéquats pour sensibiliser l'humanité en faveur de la fraternité, qui comprend également les valeurs du respect et de la tolérance. Il s'agit ici d'un moyen pacifique qui éveille la conscience des individus à travers l'imagination et les émotions suscitées. Bauman²²¹ explique ce phénomène par la notion de l'«espace esthétique» qui est seul capable de rétablir la communication et l'empathie entre les hommes, confinés dans l'«espace cognitif». Le personnage Gary est persuadé que la littérature peut «recréer» l'homme et le détourner d'une éthique de la haine et de l'anéantissement. Dans ce rôle de créateur, il se rapproche du personnage symbolique qui traverse toute l'œuvre garyenne, à savoir Frère Océan. Celui-ci est autant le dépositaire de toutes les œuvres de culture de l'humanité à travers les siècles qu'il représente la prémisse de la renaissance de l'homme nouveau, imbu de culture mais également plus responsable de ses actes et de l'existence des autres individus. Frère Océan tient la place du Créateur divin et supplée aux manques de la création de ce dernier par une création plus pacifique et fraternelle à travers l'art.

²¹⁸ Andrew Fiala, *Tolerance and the Ethical Life*, Continuum, London. New York, 2005, p. 96.

²¹⁹ Ibid.: [...] *we must refrain from impinging on the solitude of the other.*, p. 97.

²²⁰ Cf. l'affirmation de C. F. von Weizsäcker reprise par Alois Wierlacher dans son article, *Aktive Toleranz: Aber da Wahrheit nicht unter Zwang, sondern nur in Freiheit anerkannt werden kann, ist Toleranz als Schaffung des Raumes, in dem Wahrheit gefunden und anerkannt werden kann, unerlässlich.* in Wierlacher, p. 65.

²²¹ Bauman, 130 et 172.

a.) La «mauvaise conscience» et le «défi» raciste

Selon Julien Freund, l'éclatement du racisme pourrait être évité si l'on acceptait la nature de la pensée qui *divise, distingue* et qui *établit ainsi des séparations et des relations*²²². L'individu doit accepter le fait que la différence existe dans le domaine de la pensée, dans les relations entre les hommes, dans le milieu social, etc. En érigeant des *conventions* et des *règles* qui respectent ce concept de la différence, l'homme se crée *autant de garde-fous*²²³ à même de l'avertir du danger de l'intolérance ou du racisme. Le roman *Chien Blanc* met en avant la réalité de la différence culturelle et sociale de la cohabitation des Noirs et des Blancs. Cette cohabitation est minée depuis des siècles par la non-acceptation des Noirs dans la société des Blancs, et même pire – elle est minée par la haine ; or la haine ne fait que destituer les *garde-fous* de la différence. Le roman présente également des cas de racisme des Noirs contre les Blancs, à n'en donner que l'exemple de Keys ou de certaines Panthères Noires qui menacent de mort leurs bienfaiteurs blancs, pour la plupart des stars hollywoodiennes de l'époque. Ainsi, les Noirs, bien qu'ils militent contre le racisme, deviennent eux-mêmes des racistes ; leur mouvement antiraciste se transforme visiblement en un mouvement raciste, commandé par la haine. Le personnage Red, un Noir, expose en ces termes l'aboutissement des affrontements antiracistes de ses confrères : [...] *un État noir indépendant entièrement financé par l'argent des Blancs, pendant au moins trente ans. [...] Nous sommes obligés de lutter à mort contre les Blancs dont nous ne pouvons nous passer.* (Ch. B., 106.) Cette image paradoxale et utopique du personnage cité signale déjà l'anomalie et le danger du mouvement des Noirs, classé à l'époque d'antiraciste et de justicier. J. Freund dénote également dans son essai le risque de l'antiracisme poussé à l'extrême : il risque de se transformer en un mouvement de la terreur et de l'intransigeance, tel *les gardiens des miradors*²²⁴ ; ceux-ci auraient la tâche de condamner et de supprimer toute opinion ou toute attitude différente de ce que la forme d'antiracisme en question soutient. Ainsi, les mobiles de ce combat en faveur de la tolérance et de la justice sociale sont dénaturés et perdent de leur légitimité.

La conscience de la différence ontologique de l'homme est théamatisée dans *Chien Blanc* également par la «mauvaise conscience» ou l'autoculpabilisation des Américains vis-à-vis du problème des Noirs. Cependant, le narrateur observe que les Américains n'affichent qu'une fausse conscience de culpabilité concernant la discrimination des Noirs car cette attitude tient, selon lui, obligatoirement de l'image de l'Américain authentique : *Avoir*

²²² J. Freund, *Les garde-fous et le mirador* in André Béjin et Julien Freund : *Racismes, Antiracismes* ; Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, Paris, 1986, p. 13.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

mauvaise conscience, c'est démontrer que l'on a une bonne conscience en parfait état de marche et, pour commencer, une conscience tout court. Il va sans dire que je [Gary] ne parle pas ici de sincérité : je parle d'affectation. (Ch. B., 168.) Le narrateur parle ici de la fausse mauvaise conscience qu'ont adopté dans la société américaine la plupart des immigrants, par nécessité d'intégration ; ils échapperaient, de la sorte, à leur propre «aliénation» d'étrangers et d'individus «minoritaires». L'autoculpabilisation ne se justifie guère pour cette catégorie d'individus, surtout pour les immigrants plus récents, car leurs ancêtres n'ont eu rien à faire avec le système d'esclavage et d'humiliation des Noirs lors des siècles passés aux USA ; ils ne seraient donc, dans ce cas, responsables de la violence du mouvement des Noirs des années 60. Le narrateur de *Chien Blanc* donne l'exemple de trois Juifs américains, Lloyd, Seymour Blitz et Saint-Robert, qui se targuent d'être des citoyens des USA et qui, par conséquent, exercent en public l'autoculpabilisation. Le narrateur souligne l'hypocrisie de ces personnages, en rappelant que, en ce qui les concerne, leurs parents souffraient ailleurs, à l'époque de l'esclavage, des persécutions et des humiliations de la part des Blancs. Gary reproche à Lloyd et à ses autres compagnons d'avoir renoncé à leur culture et à leur identité, plus précisément aux différences qui les distinguent de la masse des autres Américains ; en acceptant l'uniformisation, la tolérance et la liberté se perdent peu à peu :

Je [Gary] ne dis pas que les Noirs, vous [Saint-Robert, Blitz et Lloyd] vous en foutez... mais cela vous permet de ne plus vous sentir minoritaires vous-mêmes, cela vous aide un peu à fermer un œil sur votre propre sentiment d'aliénation. Si vos grands-pères étaient des «esclavagistes», vous voilà américains cent pour cent. Vous me faites mal au ventre avec votre culpabilité. (Ch. B., 170.)

Michel Maffesoli a observé ce phénomène dangereux de l'uniformisation et plaide pour une nouvelle manière de *repenser le rôle du Tiers*²²⁵, voire de l'élément étranger dans une société. Il est d'avis que cette tierce donnée doit conserver les traits individuels à l'intérieur d'une communauté car la différence, même si elle est génératrice de conflits, est capitale dans une société et dans une démocratie. Au *rêve de l'Unité*, propre à la Modernité, s'enchaîne à présent, dans la postmodernité, *l'unicité, l'aspect fondateur de la différence*, selon ses propos²²⁶. C'est grâce à ces éléments étrangers qu'une communauté et une société restent dynamiques et qu'elles peuvent se renouveler, changer et progresser - [...] *cette hétérogénéisation en acte est la matrice des valeurs sociales à venir*²²⁷. Le narrateur de *Chien Blanc* partage le même credo: il considère que les émeutes des Noirs, quoique destructives et criminelles, sont un «défi» (Ch. B., 85) pour l'Amérique afin qu'elle ne reste pas «immobilisée» en des structures figées et nocives. La crise raciste devient ainsi une condition sine qua non du renouvellement

²²⁵ M. Maffesoli, *Le polyculturalisme. Petite apologie de la confusion* in André Béjine et Julien Freund, 91.

²²⁶ Ibid., 92.

²²⁷ Ibid., 93.

individuel et social : [...] les Blancs et les Noirs se croisent en s'évitant du regard et, les uns comme les autres, ils ont l'air coupable. Ils ne savent même pas qu'ils ont le privilège de vivre un moment historique où l'on voit s'annoncer, aussi faiblement que ce soit, la naissance d'une civilisation nouvelle. (Ch. B., 92.) Gary souligne dans ces phrases l'idée d'une culpabilité et d'une prise de conscience sincères qui, seules, puissent mener au changement. La fausse mauvaise conscience ainsi que la tendance vers l'uniformisation sociale ne sont pas capables de résoudre à fond le conflit raciste. Le défi noir, outre la conscience qu'il fait réveiller dans les esprits des autres individus, rappelle la valeur de la différence et de l'hétérogénéité au cœur d'une société ; il procède par une sorte d'*anamnèse*²²⁸, comme le remarque M. Maffesoli, généralement, pour ce qui est du défi de l'étrangeté et de l'étranger. La tolérance et le respect se fondent ainsi sur la valorisation de la différence. A. Wierlacher²²⁹ constate que la vraie tolérance ne se définit pas seulement par des attitudes comme «supporter» (*ertragen*) ou «accepter» (*hinnehmen*), mais surtout par des attitudes d'assistance et de soutien ; il aboutit à la conclusion que la tolérance doit être «active» (*aktive Toleranz*) et ce n'est qu'ainsi qu'on peut la classer comme une valeur. La «tolérance active» a la fonction d'un médiateur entre les rapports humains et est à même d'empêcher des conflits extrêmes comme la haine ou le racisme.

7. Conclusions

L'importance de la tolérance est mise en évidence chez Gary surtout à travers le symbole des racines du ciel et des éléphants ou, dans *Chien Blanc*, à travers le symbole du tiers voire de l'étranger au cœur d'une communauté. Les racines du ciel représentent la dimension sacrée de l'homme ; au moment où celui-ci devient conscient de cette dimension, il devient en même temps conscient de la tolérance et du respect dûs aux autres, qui sont une condition sine qua non pour une vie harmonieuse avec l'altérité. Les racines du ciel avertissent également l'individu des limites de la tolérance : lorsque la vie d'une communauté est mise en danger par des interventions venues de l'extérieur, il faut user de l'intolérance pour rétablir la tolérance et le respect. C'est ce qu'on constate chez Morel par rapport aux éléphants exposés à l'extermination. Pour préserver leur vie, il agit avec intransigeance contre les braconniers qui sont métaphoriquement des chasseurs d'hommes. Ceux-ci s'attaquant aux éléphants, agressent métaphoriquement l'homme et ses aspirations de liberté ainsi que sa communion avec la nature. Or, la nature est un élément important

²²⁸ Ibid., 98.

²²⁹ A. Wierlacher, *Aktive Toleranz* in Wierlacher, 63.

dans l'éthique postmoderne²³⁰ mais aussi chez Gary : dans son œuvre, elle apparaît en la présence des éléphants, pour ce qui est des *Racines du ciel*, ou à travers le chien Batka dans *Chien Blanc*. Généralement, elle est suggérée en la personne de Frère Océan, comme créateur mais également source de l'homme nouveau et d'une civilisation pacifique.

Quant au symbole du tiers, il met en œuvre l'importance de la différence au cœur d'une communauté ou d'une société. Celui-ci, étant un élément étranger à la communauté en question, peut fournir un regard objectif sur le fonctionnement d'une société, sur ses problèmes véritables. Il peut en même temps être aussi la prémisse au changement, au progrès. Pour que le tiers soit accueilli dans une société homogène, il faut qu'il soit respecté et toléré en tant qu'élément étranger et novateur. La présence du tiers est un phénomène qui caractérise l'éthique postmoderne²³¹ : bien qu'il puisse produire de l'inquiétude et de l'anxiété dans la communauté des individus par rapport à laquelle il se situe, il apprend à celle-ci à vivre avec la différence et à lui faire confiance. Le tiers peut ainsi être un médiateur de la fraternité mais aussi de la responsabilité. Morel dans *Les Racines du ciel* et le narrateur Gary dans *Chien Blanc* peuvent être vus comme des personnages tiers : Morel est un étranger pour les pays africains et pourtant il est le seul personnage à savoir comment agir contre l'intolérance qui hante les éléphants. De plus, il avertit des dangers qui guettent même la société européenne (puisque la métaphore des éléphants s'étend au-delà du territoire africain), agissant à l'extérieur de celle-ci, à savoir en Afrique. Par cela, il se fait remarquer dans les pays européens – il devient ainsi un personnage non-conformiste, hors norme, différent des autres Européens, mais également différent des Africains. Le narrateur de *Chien Blanc* est dans un cas semblable : c'est un écrivain français qui écrit un roman sur le phénomène raciste aux USA ; il vient de l'extérieur du continent américain ayant ainsi la distance et la neutralité nécessaires pour juger de ce problème et de l'intolérance extrême qui le sous-tend. Concevant un roman sur le phénomène raciste, le narrateur escompte convaincre son public de la nécessité de la tolérance et de la fraternité ; il y procède par son art romanesque. Quant à Morel, bien qu'il ne soit pas artiste ou écrivain de métier, ses actions pour la protection des éléphants sont pénétrées d'un imaginaire poétique où véhicule le symbole des éléphants et celui des racines du ciel. Ainsi, la valeur de la tolérance ou celle du respect sont mises en évidence à travers une esthétique spécifique.

²³⁰ M. Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 28.

²³¹ Bauman, 112 et 114: *Society sensu stricto begins with the Third. [...] Now the pristine, naive togetherness of I and the Other has stopped being either pristine or naive. There are now a lot of questions which can be, and are, asked about that togetherness.*

Il est également à noter que Gary choisit comme premières victimes de l'intolérance des animaux, à savoir les éléphants pour ce qui est des *Racines du ciel* ou un chien pour ce qui est de *Chien Blanc*. L'auteur procède de la sorte pour démontrer l'étendue dévastatrice de l'intolérance qui peut affecter et anéantir non seulement les individus d'un groupe social mais aussi l'environnement naturel. En ce cas, les conditions de vie sont en danger et, selon Gary, il incombe à l'homme de s'engager à rétablir l'équilibre. On retrouve ainsi la nécessité de la tolérance en un étroit rapport avec la responsabilité : la fin des exactions ne peut être marquée que de nouveau par l'intervention de l'homme, mais d'un homme ayant une conscience morale éprouvée, tel Mathieu de *Charge d'âme*, Morel ou le personnage Gary de *Chien Blanc*.

V. L'HONNEUR ET LA POLITESSE

1. Réflexions générales

Tzvetan Todorov observe, à propos de la société actuelle, que *l'accomplissement de la vie de chaque individu ne réside pas dans une bonne politique ou dans une bonne morale, mais dans une vie riche en amour et en spiritualité, que celle-ci prenne la forme de la religion, de l'art ou de la pensée*²³². Ces propos résument l'«éthos» de la postmodernité, exprimé par Bauman avec la notion de «socialité» et développé par Maffesoli avec le syntagme de *libido sentiendi*²³³. La «socialité» ainsi que la *libido sentiendi* se réfèrent à une éthique qui n'est plus gérée par des lois figées et universelles, mais bien par une esthétique vécue quotidiennement et partagée dans un groupe social donné. Comme dans le phénomène de la réception des œuvres d'art, l'esthétique vécue socialement se fonde, elle aussi, sur le processus non rationnel *d'attractions, de répulsions, d'émotions et de passions*²³⁴. Vu ce cadre, l'honneur et la politesse, considérés dans leur dimension classique d'étiquette, trouvent ici difficilement leur place. Pourtant, ils se manifestent dans la société contemporaine et cela se fait remarquer en ce qu'ils réalisent un code de conduite et de communication²³⁵ entre les individus, indifféremment de leur position

²³² Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal – Tentation du bien*, 337.

²³³ Cf. Bauman, 129-138 et Michel Maffesoli: *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, in Jérôme Bindé, *The Future of Values*, New York, 2004, p. 71.

Cf. également M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 13.

²³⁴ M. Maffesoli: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 16.

²³⁵ Régine Dhoquois, *Préface* in *La Politesse*, 15 : *En nous forçant à dépasser nos réflexes de refus, la politesse autorisera peut-être la rencontre, et – pourquoi pas ?- le dialogue. Au travers de la multiplicité de ses formes, elle constituera le premier signe qui donne une chance à l'autre, dans son altérité, sa dignité d'être humain [...]*.

sociale. La solidarité sociale visible dans la postmodernité ainsi que le lien social émotionnel mettent en évidence l'importance du dialogue et de la compréhension d'autrui, aspects que la politesse, sous-tendue par l'honneur, peut réaliser ou au moins améliorer. La moralité et l'éthique, en général, supposent une interaction avec autrui, un mode de conduite par rapport aux autres individus - la politesse et ensuite l'honneur aident le sujet à approcher l'autre. Les analystes ont reconnu à l'honneur, tout en le comparant à la politesse, plus de profondeur et de substance. La politesse pourrait être définie, selon eux, comme un ensemble de conventions fastidieuses, à première vue, mais ayant la fonction d'un tremplin dans l'acquisition des vertus et de la vie morale, en général²³⁶. Quant à l'exercice de l'honneur, qui est souvent un dépassement de la condition humaine²³⁷, il peut s'identifier avec des valeurs comme la résistance, la justice, le respect, etc. C'est pourquoi l'honneur est plutôt un sentiment, un état d'esprit, qu'on acquiert par les règles de la politesse et qui détermine ensuite la façon d'agir. Ainsi, des valeurs comme la résistance, la tolérance ou le respect se réalisent grâce à l'honneur. La «socialité», qui est un aspect important dans l'éthique postmoderne, ne peut pas se réaliser sans communiquer proprement, donc sans maîtriser la politesse et sans cultiver l'honneur : *We are not moral thanks to society [...] ; we live in society, we are society, thanks to being moral. At the heart of sociality is the loneliness of the moral person.*²³⁸ L'interdépendance entre le mode de communiquer et le fond moral de l'individu est évidente : la moralité sans le rapport à autrui est nulle ; il en va de même pour la communication ou la politesse sans la conscience de l'honneur. La conscience de l'importance des valeurs ne s'acquiert que par une réflexion individuelle qui suppose la solitude. Cela est visible chez les personnages garyens qui rappellent le type du picaro, en tant que personnage à plusieurs masques, qui oscille entre le rire et l'angoisse existentielle. Nous nous arrêterons en ce sens sur deux personnages de *L'Angoisse du roi Salomon*, à savoir Monsieur Salomon et Jeannot. Quant au personnage récurrent du Baron, nous nous

Cf. également Marie Gautheron, *Préface* in *L'Honneur*, Éditions Autrement, Paris, 1991, 17 : «*Mon*» honneur n'existe que sous le regard d'autrui.

²³⁶ André Comte-Sponville, *La petite vertu* in Doquois, *La Politesse*, 23 : *La politesse [...] est antérieure à la morale [...], laquelle ne se constituera que peu à peu, comme une politesse intériorisée, libérée d'apparences et d'intérêts [...]*.

Cf. également R. Doquois, *Préface* in Doquois, *La Politesse*, 17 : [...] *la politesse n'a pas d'autre prétention que d'établir une agréable coexistence entre des individus appelés à vivre ensemble. Elle est la première marche vers l'ambition kantienne : «Agis de telle sorte que tu uses de l'humanité en ta personne comme en celle d'autrui, toujours comme fin et jamais simplement comme moyen.»*

²³⁷ M. Gautheron, *Préface* in Gautheron, *L'Honneur*, 16 : [...] *l'honneur exige d'abord un dépassement. [...]. L'exigence d'honneur lutte encore pour restaurer une décence qui jugule l'ignominie de la misère. [...]. L'exigence d'honneur veut recréer notre identité sans cesse menacée de fracture.*

²³⁸ Bauman, 61.

pencherons sur son code de politesse et d'honneur très strict, sur les effets esthétisants de son maintien et sur son rapport à l'éthique postmoderne.

2. L'Angoisse du roi Salomon : l'honneur extérieur reflète l'homme vertueux

Le roman que nous venons de noter dans le titre ci-dessus, rend un bon exemple de la conception garyenne de l'honneur et, en partie, de la politesse. Le personnage qui les représente s'appelle Monsieur Salomon. C'est un vieil homme qui a déjà dépassé les quatre-vingts ans, mais qui a encore l'esprit très jeune et qui est très actif dans la vie publique. Il fonde dans une partie de son appartement parisien l'association *S.O.S. Bénévoles* avec un standard où toutes les gens seuls et abandonnés peuvent appeler pour être aidés et «guéris» de leur solitude et de leur mal-être. C'est un geste philanthropique et généreux de la part du personnage, mais qui traduit dans la vie personnelle de celui-ci sa propre inquiétude de l'absence d'amis, du manque d'affection et de communication, vu son âge avancé et une possible approche de la mort. L'auteur construit le protagoniste à deux visages : nous avons, d'un côté, sa brillante image publique, extérieure, et, de l'autre côté, l'homme privé, confronté avec sa propre personne, avec ses angoisses et avec ses incertitudes. On note un premier portrait physique du personnage : *[J]eannot, le narrateur] 'avais tout de suite remarqué qu'il [M. Salomon] était très digne de sa personne, avec des traits bien faits et forts, qui ne s'étaient pas laissé flahir.[...] il se tenait très droit même assis, et j'ai été étonné par l'expression sévère avec laquelle il regardait dehors pendant qu'on roulait, un air résolu et implacable, comme s'il ne craignait rien ni personne et avait déjà battu plusieurs fois l'ennemi à plate couture [...]. (L'Angoisse, 9.)* Le narrateur met en évidence dès la première page du roman l'air de dignité de M. Salomon qui impressionne par son élégance et son goût vestimentaire. Un premier indice de l'honneur ressort de l'aspect très soigné du vieil homme ce qui, par ailleurs, ressuscite l'image et l'éthique de l'honnête homme du XVIIe et XVIIIe siècles. Il y a un paraître chez M. Salomon dont le but est de «camoufler» ses défauts et ses sentiments à la fois – cela non pas par lâcheté, mais, telle l'étiquette de l'honnête homme du classicisme, pour plaire aux autres, pour leur être agréable et, ainsi, pour pouvoir communiquer avec eux. Rappelons qu'à l'origine, l'idéal de l'honnête homme est la sociabilité, la mondanité, qui supposent *la nécessité de s'adapter à autrui*²³⁹. Ainsi, l'image extérieure de l'individu prévaut sur son moi et sa psychologie. De plus, l'idéal de l'époque classique est de dompter la nature, de la contrôler, que ce soit la nature comprise en tant qu'environnement ou qu'il s'agisse de la

²³⁹ Jean-Pierre Dens, *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIe siècle*, French Forum, Lexington, Kentucky, USA, 1981, p. 28.

nature humaine²⁴⁰. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, le narrateur insiste plus sur la prestance de M. Salomon que sur la description de ses sentiments ou émotions. On observe pourtant que M. Salomon ne reprend pas entièrement le code éthique de l'honnête homme des époques révolues ; chez lui, on constate plutôt une adaptation des principes de l'honnête homme à son temps, à savoir la seconde moitié du XXe siècle. Les plus importants traits de ce code éthique pourraient être résumés chez M. Salomon à la mondanité et à la quête de son propre bonheur personnel, quête qui se situe dans un parfait accord avec son image publique. Le bonheur personnel de M. Salomon dépend en grande partie de la considération et de l'affection sincères que les autres personnages lui portent ; or le protagoniste est devenu célèbre par ses actions sociales et son intérêt particulier pour les personnes seules et en situation de détresse. M. Salomon crée, en d'autres termes, une symbiose entre la quête de son bonheur personnel et *l'attention au bonheur d'autrui*²⁴¹. Selon E. Bury, c'est exactement le modèle de l'honnête homme au XVIIIe siècle ; par rapport à l'honnête homme propre au XVIIe siècle, celui à *l'heure des Lumières* se distingue, de plus, par *l'art de plaire*²⁴², par la valorisation de son image publique, et par plus de sensibilité dans les rapports humains ; ces traits sont également visibles chez M. Salomon - les autres personnages, y compris le narrateur Jeannot, l'aiment et le respectent profondément : [...]j[le narrateur] *'aimais sentir qu'il*[M. Salomon] *se penchait ainsi sur moi avec amitié* et - *Monsieur Salomon, je* [Jeannot] *suis fier de vous avoir connu. Je penserai toujours à vous avec émotion.* (*L'Angoisse*, 73 et 105.) Chuck, un autre personnage, affirme à propos du vieil homme : - *Il* [M. Salomon] *veut être aimé, ce vieux schmock.* (*L'Angoisse*, 45.), et le narrateur se prononce généralement sur cet aspect de la conduite de l'initiateur de *S.O.S Bénévoles* : *Il* [M. Salomon] *aimait faire plaisir, faire entrer un petit rayon de soleil dans la vie des gens chez qui elle n'était pas rose.* (*L'Angoisse*, 43.) Si l'auteur ne s'était concentré que sur la manière de se vêtir et du haut maintien de ce personnage, le lecteur considérerait cet honneur extérieur plutôt comme artificiel, comme snob. Pourtant, les passages que nous venons de mettre en évidence, l'infirmement car ils soulignent au fond la profonde humanité de M. Salomon.

La tenue impeccable de M. Salomon cache un secret de plus, que le narrateur, qui s'identifie au personnage de Jean alias Jeannot, découvre à un moment donné, et dont il fait part à Cora Lamenaire, un autre personnage du roman - il pense que c'est le stoïcisme qui

²⁴⁰ Ibid., 29 : *La nature non policée représente une menace pour l'ordre établi. Il ne faut pas se montrer tel qu'on est, mais tel qu'on doit paraître. Un certain comportement nous est dicté d'avance qu'on ne peut enfreindre sous peine de nous aliéner ceux-là même que nous cherchons à gagner. [...] Ce qui sied l'emporte sur notre moi intime.*

²⁴¹ Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, PUF, Paris, 1996, p. 195.

²⁴² Ibid.

pousse le vieil homme à une telle élégance : *C'est un homme [M. Salomon] qui s'habille avec la dernière élégance [...]. C'est le stoïcisme qui veut ça. Le stoïcisme, vous [C. Lamenaire] savez, c'est quand on ne veut plus souffrir. On ne veut plus croire, on ne veut plus aimer, on ne veut plus s'attacher. Il a peur de vous perdre. À son âge, il a peur de s'attacher. (L'Angoisse, 231.)* La devise de M. Salomon serait, d'après le narrateur, vivre de telle sorte qu'il ne s'attache à personne. C'est une attitude paradoxale, puisque le personnage fait preuve à plusieurs reprises dans le roman de beaucoup d'affection et de sensibilité ; cependant, il ne veut pas en faire un spectacle public, et ses vêtements toujours impeccables auraient pour rôle de le protéger d'une popularité trop poussée et de marquer une certaine distance vis-à-vis de ses interlocuteurs. En dépit de sa célébrité, M. Salomon veut préserver son for intérieur intact de possibles intrusions nuisibles ; il veut en même temps se garder de partager ses expériences du passé avec quiconque. Cela pourrait lui affecter injustement son image publique d'homme de bien ou d'honnête homme. La raison de l'adhésion à la tenue stoïque de M. Salomon est due, d'ailleurs, à tout un enchaînement de désillusions, de pertes et de souffrances qu'il a subies dans son passé : son manque de génie musical qui aurait pu améliorer la vie de sa famille juive ghettoisée, sa vie traquée en tant que Juif pendant l'Occupation, l'histoire d'amour échoué avec Cora Lamenaire pendant sa jeunesse, etc. Grâce au stoïcisme, qui l'oblige paradoxalement lui aussi à une perte, mais à une perte volontaire, le personnage pourrait retrouver la force de vivre, l'optimisme et surtout la sérénité : *Le stoïcisme, c'est quand on a tellement peur de tout perdre qu'on perd tout exprès, pour ne plus avoir peur. C'est ce qu'on appelle l'angoisse [...]. (L'Angoisse, 232.)* Il y a ainsi l'angoisse qui pousse le personnage à cette philosophie de vie dont le but est de le sauver comme individu, mais aussi de sauver les autres par son modèle éthique, et son association philanthropique en fournit une preuve de plus. Or se sauver soi-même et les autres correspond à la formule *sauver la face, c'est-à-dire sauver l'honneur*²⁴³. Notons que l'attitude stoïque de M. Salomon renvoie de nouveau à l'image classique de l'honnête homme²⁴⁴ : contrôler ses émotions, dissimuler ses sentiments – c'est un précepte dont le but relève dans la propagation d'une image agréable, esthétisante même, de soi. Dans la doctrine classique, ce n'est que de cette façon que le lien social peut s'établir et se maintenir proprement ; cette conduite met également en évidence la politesse de l'individu en lui valorisant l'image extérieure de l'honneur.

²⁴³ Marie Gautheron, *Préface* in Gautheron, *L'Honneur*, 12.

²⁴⁴ Dens, 29 : *Idéal stoïque si l'on veut, l'honnêteté requiert un contrôle de soi peu commun. La mondanité condamne toute manifestation excessive, que ce soit dans l'ordre des sentiments ou des gestes. Les grandes passions n'ont pas de place dans l'univers de l'honnête homme, ou en tout cas pas leur extériorisation.*

La tenue austère de M. Salomon, quoique très soignée, rappelle le portrait physique d'A. Fleury, l'un des personnages principaux des *Cerfs-Volants*, avec quelques différences, cependant : M. Salomon est plus âgé qu'A. Fleury, il est habillé dans la plupart des cas d'une manière recherchée, tandis que l'autre personnage a une tenue plus naturelle – il ne faut pas oublier qu'il habite un village. Ce qui rapproche les deux sont leur expression physionomique très ferme et leurs principes de vie : A. Fleury garde son courage, son agilité et la force de s'opposer avant et pendant l'Occupation à la déformation des valeurs humaines. M. Salomon lutte principalement contre les symptômes de la vieillesse et de la mort qui s'attaquent à l'homme, à son intégrité et à sa dignité : [...] *monsieur Salomon souffrait seulement de raideurs dans les jambes, de douleurs aux articulations, de fragilités osseuses, et d'un état général d'indignation et d'insoumission qui lui donnait des sarcasmes*, et le narrateur de s'étonner lui-même, dans un autre passage du roman, de la longévité du protagoniste : *Je [Jeannot] n'ai jamais vu un mec aussi décidé à ne pas mourir que lui.* (*L'Angoisse*, 184 et 64.) Le combat de M. Salomon contre la mort physique peut être vu, métaphoriquement, aussi comme une opposition à la mort des valeurs qui améliorent la vie humaine, notamment à l'extinction du *respect humain* (*L'Angoisse*, 74). Si ces valeurs s'évanouissent, l'homme est à coup sûr livré à l'anéantissement. La démarche entêtée de M. Salomon qui veut à tout prix garder une image intacte de l'homme, relève d'un profond sentiment d'honneur et de respect pour l'être humain. Nous pouvons conclure, après le parallèle des deux personnages, que des valeurs comme la résistance, le courage ou la justice se trouvent dans un étroit rapport au sentiment d'honneur : c'est souvent celui-ci qui les déclenche et qui assure leur continuation. Ainsi, la tenue si soignée de M. Salomon est un plaidoyer pour la conservation de la dignité et de l'honneur humains en général ; ses habits élégants et ses manières recherchées ne sont pas simplement une marque extérieure, mais reflètent surtout une grande âme.

a.) Le stoïcisme et l'honneur

L'image de M. Salomon à la fin du roman est un bel exemple de stoïcisme et d'honneur à la fois : le voyage du vieil homme avec son ancienne amie de jeunesse, Cora Lamenaire, est au fond une métaphore de la mort. Jeannot accompagne M. Salomon à la gare où ce dernier doit prendre le train avec sa compagne. La destination du train est Nice, mais c'est une Nice imaginaire, puisque le vieil homme invite Jeannot à lui rendre visite au moment où celui-ci aura atteint le même âge (*L'Angoisse*, 341). M. Salomon promet en plus d'envoyer à ses amis des cartes postales de ce territoire inconnu qu'est l'au-delà, et qu'il est en train de franchir. La représentation mentale du protagoniste concernant ce voyage

rappelle les champs Elysées de la mythologie gréco-romaine : - *Adieu, Jeannot! Le vieillard qui retourne à la source première entre aux jours éternels et sort des jours changeants.* (*L'Angoisse*, 342.) Les champs Elysées désignent symboliquement l'endroit de l'au-delà réservé exclusivement aux personnes vertueuses et honorables pendant leur vie sur terre, et M. Salomon en est un bénéficiaire. La dernière image qu'on a du vieux personnage dans le livre est celle d'un sage et d'un dieu à la fois : M. Salomon devient le roi Salomon *que [Jeannot] entend[s] rire parfois, penché sur nous de ses hauteurs augustes.* (*L'Angoisse*, 343.) Il faut remarquer que ce voyage est perçu par le protagoniste comme un départ semblable à tant d'autres dans sa vie, comme un événement qui annonce une nouvelle étape. C'est pourquoi le vieil homme vit ce moment avec joie et avec bonheur. L'attitude du personnage est de nouveau paradoxale parce que d'habitude, lorsqu'on agonise ou qu'on se prépare à la mort, il y a plutôt l'effroi de l'inconnu, la souffrance, mais pas la fête. M. Salomon veut démontrer néanmoins que l'homme peut trépasser honorablement, le sourire aux lèvres²⁴⁵ : il est de bonne humeur et ne cesse de *se marrer* avec Jeannot (*L'Angoisse*, 341.) Pour garder l'honneur devant la mort, il ne faut pas la craindre ; il faut lui résister par l'esprit et l'imagination. Tout l'apparat de ce voyage métaphorique de M. Salomon n'est destiné qu'à réduire le tragique du moment : *Monsieur Salomon était vêtu de son célèbre costume de longue durée à carreaux et il s'ornait d'un nœud papillon azur à pois jaunes et Mademoiselle Cora avait mis ses lunettes dernier modèle [...].* (*L'Angoisse*, 341 et 340.) Monsieur Salomon autant que Mlle Cora s'efforcent de maquiller la mort par leur fantaisie vestimentaire mais aussi philosophique. Le tragique de la mort ne les touche plus ; grâce à leur vision stoïque, les deux personnages gardent leur dignité au moment du départ vers l'au-delà. Or embrasser le stoïcisme dévoile également du courage²⁴⁶. En outre, l'attitude exemplaire face à la mort de M. Salomon est mise en évidence par les personnages qui l'accompagnent : leurs sentiments et leurs réactions révèlent de l'estime et de la gratitude envers la mémoire du vieil homme : *[...] la grosse Ginette sanglotait, Chuck, Tong, Yoko et tous les S.O.S. [...] se taisaient comme si s'était déjà fini et qu'il n'y avait rien à faire [...].* (*L'Angoisse*, 342.) La séparation est vécue par ceux-ci avec douleur et avec tristesse. Chez M. Salomon, il y a, par contre, *la sérénité des meilleurs jours.* (*L'Angoisse*, 341.) Or cette sérénité est due à une conscience tranquille d'un homme qui a essayé dans sa vie de donner le mieux de soi et qui en fin de parcours n'est pas rongé par des reproches et de lourds remords. L'honneur de M. Salomon est relevé non seulement par la façon dont il a vécu, mais aussi par la façon dont les autres se séparent de lui ; ses amis prennent ces adieux tout aussi cérémonieusement que lui-

²⁴⁵ L'épisode rappelle la mort étrange mais exemplaire de R. Zaga dans *Les Enchanteurs* qui, avant de rendre l'âme, éclata de rire. (Cf. R. Gary : *Les Enchanteurs*, Gallimard, 1973, p. 54.)

²⁴⁶ Cf. notre chapitre sur le courage et la résistance du présent travail.

même : il y a des fleurs, des sanglots, des dernières phrases échangées. Néanmoins, les sentiments sincères des deux parties se font ressentis. Toute cette scène démontre que le personnage a su se faire aimer et respecter, et qu'il reste dans la mémoire de ses amis. Le narrateur clôt son récit par une maxime de M. Salomon et avec un témoignage où il déclare sa fidélité à la mémoire de celui-ci : il transmettra à son fils l'honneur et la sagesse de son ami octogénaire : *Ils [M. Salomon et C. Lamenaire] sont partis depuis longtemps, nous [Jeannot et sa femme] sommes allés deux fois à Nice, notre fils crie et pleure déjà, c'est le prêt-à-porter qui commence, je lui parlerai un jour du roi Salomon que j'entends rire parfois, penché sur nous de ses hauteurs augustes.* (*L'Angoisse*, 343.) L'honneur de M. Salomon est donc déterminé aussi par le regard des autres, ce qui peut lui donner une bonne ou une mauvaise réputation²⁴⁷. Dans le roman, celle-ci se colore positivement, de sorte qu'elle légitime officiellement l'honneur intérieur du personnage. L'honneur est généralement déterminé par l'image que le sujet crée dans son milieu social, son honneur est lié aux «rôles institutionnels» (*institutionelle Rollen*)²⁴⁸ ; quant à la dignité (*Würde*)²⁴⁹ ou à «l'honneur intérieur», elle se manifeste indépendamment de la bonne ou de la mauvaise réputation, voire des «rôles institutionnels». Chez M. Salomon ceux-ci seraient représentés par sa profession du prêt-à-porter où il excelle, ainsi que celui de fondateur du standard *SOS Bénévoles* qui lui vaut également beaucoup d'estime. S'il a tant de succès public pour ses «rôles institutionnels», c'est grâce à un dévouement sincère pour son travail et grâce au respect envers autrui – c'est-à-dire que l'honneur extérieur de M. Salomon, compris en tant que réputation, est dû en grande mesure à sa dignité, voire à son honneur intérieur. La reconnaissance sociale dont jouit le personnage est encore un trait de l'honnête homme. Son stoïcisme mais en même temps son affection envers les autres, traduite par des actes concrets, sa mondanité et la facilité dont il communique avec les personnages du roman font de lui un homme distingué. La noblesse d'esprit de M. Salomon est suggérée d'ailleurs par l'appellatif de «roi». Même si socialement il n'occupe pas cette position, ses traits et sa conduite nobles renvoient à un véritable aristocrate. Son honneur intérieur et extérieur rappelle l'honnête homme classique, et cela également grâce à cette distinction sociale, à cette réputation de «roi». Même s'il a passé son enfance dans un ghetto juif, l'exercice quotidien de l'honneur extérieur et de l'honneur

²⁴⁷ Marie Gautheron, *Préface* in Gautheron, *L'Honneur*, 16-17.

²⁴⁸ Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Das Unbehagen in der Modernität*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1987, p. 80 (le chapitre sur la notion de l'honneur et de son déclin).

²⁴⁹ *Ibid.*

intérieur réhabilite ses origines et le transforme en un honnête homme qui se fait également remarquer par une «bonne naissance»²⁵⁰.

Le souci de M. Salomon pour son image publique et pour ses vêtements peut être vu aussi comme une *magnification du corps par rapport à la déchirure*²⁵¹, ce qui est un trait caractéristique de la culture de l'Antiquité gréco-romaine et ensuite de la Renaissance européenne. Le personnage se prépare soigneusement et en pleine sérénité pour son voyage vers l'au-delà, semblable à *la belle mort* des Grecs²⁵² qui était dans l'Antiquité une façon de garder son honneur, même face à l'anéantissement. Un seul détail sépare, pourtant, le modèle stoïque de M. Salomon de celui des anciens Grecs : l'angoisse existentielle qui habite le personnage et qui l'empêche de toucher une dimension d'héroïsme parfait. Par ailleurs, le modèle de l'honnête homme lui-même en est modifié : l'angoisse existentielle ne se posait pas encore comme problème moral au XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi, M. Salomon représente un genre d'honneur à plusieurs facettes, où les modèles du passé coexistent avec ceux du présent.

b.) L'honneur et son rapport à la politesse

La personnalité du personnage octogénaire se distingue encore par son respect pour les gens communs, qui n'ont pas de renom, au cœur d'une communauté ou d'une société. Montrer de l'intérêt pour ce genre de personnes et essayer de s'en occuper relève de l'honneur aux yeux de M. Salomon. Cette attitude est à la fois le résultat d'un profond sentiment de responsabilité et de devoir envers autrui. Le personnage qualifie ce geste de *piété* (*L'Angoisse*, 74) ; il souligne le fait qu'il ne s'agit pas dans ce cas de pitié puisque ce genre de rapport apporterait un certain degré de dépréciation et d'humiliation à l'individu. L'homme doit, selon lui, être traité d'égal à l'égal, indifféremment de sa position sociale, de sa célébrité ou de son échec. Même si on n'a aucune affinité ou qu'on ne connaît pas la personne à laquelle on s'y prend, il faut se conduire de la sorte par honneur. M. Salomon exprime son honneur à travers la politesse qui établit une égalité des rapports humains : le personnage traite Cora Lamenaire d'égal à égal, même si à présent il se situe socialement mieux que le personnage féminin. Lorsque Jeannot demande à M. Salomon de s'expliquer

²⁵⁰ Alain Montandon, *L'honnête homme et le dandy* in Alain Montandon, *L'honnête homme et le dandy*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, p. 224-225 : *L'honnêteté désigne non pas un individu, mais qualifie l'appartenance à une caste, une élite sociale, celle de la bonne naissance [...]. Mais l'honnêteté est également une notion morale touchant au comportement social.*

²⁵¹ André Green, *L'honneur et le narcissisme*, entretien in Gautheron, *L'Honneur*, 43. (L'auteur s'appuie dans cette citation sur l'ouvrage de Jean-Pierre Vernant: *L'Individu, la mort, l'amour, Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989.)

²⁵² Ibid.

sur ses égards envers Mlle Lamenaire, à présent une vieille dame sans moyens, le patron de S.O.S. *Bénévoles* lui répond : - Je [M. Salomon] *ne le fais pas seulement pour cette «môme», comme vous [Jeannot] dites. Je le fais pour l'honneur de la chose. (L'Angoisse, 31.)* Concernant le personnage de Cora Lamenaire, il faut préciser que c'est une ancienne amie de jeunesse de M. Salomon que celui-ci rencontre par hasard bien des années après, lorsqu'il est déjà octogénaire. Cora Lamenaire avait abandonné M. Salomon pour un autre homme qui travaillait pour la police collaborationniste, mais l'avait pourtant aidé à rester caché des rafles nazies pendant l'Occupation. De plus, elle était à l'époque une célèbre chanteuse. À présent, elle vit toute seule, abandonnée par tous ses amis, et c'est ce qui la fait souffrir le plus. Bien que Cora Lamenaire ne se soit plus intéressée si longtemps à M. Salomon, celui-ci continue de lui montrer de la considération et de s'occuper de sa situation ; il lui fixe une rente mensuelle pour qu'elle puisse vivre décemment et lui fait envoyer de temps en temps des fleurs et des fruits confits. Il ne lui rend jamais visite, sauf à la fin du roman où ils décident d'aller dans ce voyage à deux qui peut être compris symboliquement également comme un voyage vers l'au-delà. Les gestes polis et respectueux de M. Salomon convergent vers la notion de courtoisie définie par G. Simmel dans le cadre du concept de la sociabilité : la courtoisie, qui s'exprime par la politesse, traduit une forme spéciale de respect envers autrui, à savoir *que le plus fort, le plus éminent, non seulement se mette au niveau du plus faible, mais encore adopte l'attitude qui consiste à considérer ce dernier comme le plus valeureux et supérieur*²⁵³. Simmel souligne que l'exercice de la courtoisie est au fond un «jeu» à travers lequel les participants s'adressent l'un à l'autre en position d'égaux, *comme si l'on honorait chacun spécialement*²⁵⁴. Par ses gestes courtois, M. Salomon veut destituer ou au moins apaiser la souffrance humaine qui représente pour lui une anomalie, un déséquilibre par rapport à la vie :

Je [Jeannot] ne savais pas que monsieur Salomon ne pouvait pas souffrir l'oubli, les oubliés, les gens qui ont vécu et aimé et qui sont passés sans laisser de traces, qui ont été quelqu'un et qui sont devenus poussière [...]. C'est contre ça qu'il protestait avec la plus grande tendresse et la plus terrible colère [...]. Parfois j'avais l'impression que monsieur Salomon voulait y remédier, qu'il voulait prendre les choses en main et changer tout ça. (L'Angoisse, 29.)

L'honneur se traduit pour M. Salomon en des actes justiciers et responsables qui sont accompagnés de gestes respectueux vis-à-vis des autres. La politesse dont le personnage use si souvent est une manière pour lui de s'approcher d'autrui et de gagner la confiance des gens auxquels il a affaire – c'est à travers la politesse que M. Salomon réalise ses actes charitables et responsables ; c'est également de cette façon qu'il exprime sa générosité et son

²⁵³ Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, 1981, le chapitre *La sociabilité*, p. 129.

²⁵⁴ *Ibid.*

amitié envers les autres. Ainsi, l'honneur dont fait preuve M. Salomon se réalise grâce à la politesse. Le vieil homme obéit à des principes formels qui sont à première vue superficiels et qui fonctionnent comme de simples règles de respect. Comme nous avons déjà mentionné dans la partie introductive à ce chapitre, André Comte-Sponville²⁵⁵ remarque que *la morale commence [...] par la politesse; puisqu'aucune vertu n'est naturelle, il faut donc devenir vertueux*; cela signifie que les vertus s'apprennent en les pratiquant au début selon quelques règles ou contraintes, dont le code de la politesse. Avec le temps, ces convenances ne sont plus perçues comme étant formelles et fastidieuses car elles aident le sujet à mieux communiquer avec autrui et à mieux se construire une vie morale.

M. Salomon est un octogénaire et par cela il a eu à sa disposition presque toute une vie à se forger sa propre éthique où la politesse occupe une place importante. La politesse du personnage peut être vue à son âge comme la manifestation concrète du respect, même si celui-ci doit avoir été acquis par l'intermédiaire des règles de bienséance, lors de sa jeunesse probablement et ensuite par l'expérience de vie. C'est pourquoi la politesse est, dans le cas de ce personnage, une réaction naturelle et non plus une attitude artificielle. À son âge, ce n'est plus la politesse qui dicte son comportement, mais ses propres convictions morales qui le poussent simultanément aux gestes polis : *la politesse, même si elle est toute extérieure, est donc bien un travail intérieur, un approfondissement conscient de la connaissance de soi*²⁵⁶. Ne pas agir en conformité avec un minimum de considération à la politesse peut causer ultérieurement des sentiments de culpabilité et de honte. L'honneur maintient, par ailleurs, une conscience tranquille, et dans ce processus, la politesse vient apporter son support : *la politesse n'est-elle pas [...], sur le plan empirique, la traduction du respect*²⁵⁷, c'est-à-dire du respect de soi et des autres, et, par conséquent, une condition sine qua non qui définit l'honneur ? Marie Gautheron²⁵⁸ pense que le sentiment d'honneur s'éveille généralement chez l'individu comme volonté d'éviter la honte. M. Salomon en est personnellement persuadé lorsqu'il affirme que *nous sommes tous toujours coupables de non-assistance aux personnes en danger, et le plus souvent nous ne savons même pas de quelles personnes il s'agit, alors, lorsque nous en connaissons une, comme cette dame [Cora] [...], il faut faire son possible pour l'aider à vivre.* (*L'Angoisse*, 74.) L'acharnement du personnage à ne pas rester indifférent vis-à-vis des personnes souffrantes, qui ont besoin d'aide, s'explique aussi par son propre passé tourmenté. On apprend dans le roman que, lors de l'Occupation, M. Salomon a dû passer

²⁵⁵ André Comte-Sponville, *La petite vertu* in Dhoquois, *La Politesse*, 23.

²⁵⁶ Bury, 196.

²⁵⁷ Martine Lucchesi-Belzane, *Un vide essentiel* in Dhoquois, *La Politesse*, 37.

²⁵⁸ M. Gautheron, *Préface* in Gautheron, *L'Honneur*, 15.

quatre ans enfermé et caché dans une cave aux Champs-Élysées (*L'Angoisse*, 71.) à cause de ses origines juives. Il a donc lui-même été aidé alors qu'il était en danger. L'attitude présente du personnage de consacrer sa vieillesse à des actes philanthropiques est une forme de gratitude et une manière de garder intacte la mémoire de son passé. C'est comme s'il voulait rendre le dû à sa propre vie et à sa propre réussite professionnelle, puisque M. Salomon a fait fortune dans le prêt-à-porter, domaine dont il a été encore déclaré roi. Le fait de ne pas aider les autres et de ne pas leur offrir un soutien minimal produirait chez le personnage des sentiments de culpabilité et de honte insupportables. Agir en accord avec sa conscience signifie pour M. Salomon agir honorablement. Cette éthique de la gratitude et de l'honneur offre par ailleurs une perspective plus rassurante sur l'imminence de la mort autant pour le personnage que pour le monde contemporain, *obsédé[e] par le désir d'abolir la mort*²⁵⁹. M. Gautheron voit l'honneur de nos jours même comme une *exigence* capitale pour l'intégrité de la personne et pour la conservation de la mémoire collective, en général ; ainsi pourrait-on reconnaître à l'honneur une autre qualité, à savoir le *refus de se solidariser avec le mal, nécessaire subversion, hors la loi s'il le faut*²⁶⁰.

L'usage de la politesse facilite également la communication et la sociabilité²⁶¹ chez l'individu ; c'est ainsi qu'il acquiert de l'estime et du respect de la part d'autrui. Si l'on est moralement une personne honorable, mais si l'on nie un minimum de sociabilité et de bienséance, l'honneur en est affecté. Nous venons de souligner que l'honneur dépend dans une grande mesure aussi du regard des autres voire du regard du groupe social vis-à-vis duquel on se situe. Si M. Salomon ne savait communiquer avec les gens, son association philanthropique *SOS Bénévoles* ne pourrait exister. Le même cas est fourni par Jeannot, le narrateur : il se distingue du vieil homme par une sociabilité encore plus intense, visible par sa volubilité surprenante à travers le roman – le discours de *L'Angoisse du roi Salomon* le prouve, d'ailleurs, car la voix narratrice est celle de Jeannot. Si le personnage «parle» tant, c'est pour persuader le lecteur de sa propre sincérité et honnêteté, mais aussi de mettre en évidence l'honneur de M. Salomon. La sociabilité des deux personnages autant que la sympathie qu'ils suscitent auprès du lecteur ne seraient pas possibles sans un *sens du tact* et sans une stratégie de *jeu*²⁶². À cela s'ajoute la règle fondamentale qu'est la *discretion* car *l'homme n'entre dans la forme de la sociabilité qu'avec les aptitudes, les attraits et les intérêts de sa*

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Simmel, 129.

²⁶² Ibid., p.125 et 128.

*pure humanité*²⁶³. Ainsi s'expliquerait-on les données assez succinctes sur les passé de M. Salomon et de Jeannot : les aspects qui tiennent d'une sphère trop intime des personnages sont délibérément évités lorsqu'ils se parlent. Dans la sociabilité ou, en d'autres termes, dans cet «art de plaire» et de communiquer, ce n'est que le présent qui compte, plus précisément, la manière dont on sait valoriser le présent. En outre, les «rôles institutionnels»²⁶⁴ ou la position sociale des individus sont abolis dans ce cadre ; c'est pourquoi M. Salomon s'entend si bien sur le plan de la communication avec Jeannot et les autres personnages, et vice versa – les personnages font abstraction dans ces moments de ce qu'ils ont réalisé dans leur vie, sur le plan professionnel et personnel ; de même, le métier, la bonne ou mauvaise réputation de l'interlocuteur importent peu. M. Salomon, par exemple, fait confiance à Jeannot dès leur première rencontre, bien que ce dernier ait une figure de voyou : *Voilà. C'est toujours la même chose, avec la gueule que j[Jeannot]'ai. Le malfrat. Le maquereau. Un vrai voyou [...]. Je ne sais pas d'où me viennent ma tête et ma dégaine, vu que mon père a été poinçonneur de métro pendant quarante ans et maintenant il est à la retraite. (L'Angoisse, 19.)* Ainsi, la sociabilité est une forme de politesse qui peut traduire l'honnêteté et l'honneur. E. Bury²⁶⁵ constate dans son étude que l'honnêteté au XVIIIe siècle résidait dans la *sincérité de la sociabilité*, à savoir dans l'art de plaire *autant pour autrui que pour soi*. Les personnages de *L'Angoisse du roi Salomon*, en particulier Jeannot et M. Salomon, se rapprochent par leur sincérité réciproque mais aussi par la sincérité dont ils font preuve à l'égard du lecteur de l'idéal d'honnêteté propre au XVIIIe siècle. On remarque, enfin, que la mise en valeur de l'honneur ne serait pas possible sans l'intermède de la politesse et de ses usages.

c.) L'honneur à travers l'ironie et l'humour : M. Salomon et Jeannot

L'honneur suppose de bons rapports avec soi-même et avec les autres, il suppose, en d'autres termes, des rapports de sincérité. C'est une façon de se définir comme personne individuelle, mais aussi comme personne dans une collectivité. L'honneur vu comme sincérité est un ressort important dans la formation de l'identité humaine. Si on se demande quel est le rapport entre l'honneur et l'ironie, on constate que l'ironie est une manière d'exprimer sa sincérité, même si ce processus se produit un peu à l'envers de ce à quoi on s'attendrait : l'ironie et l'humour font semblant de superficialité et de légèreté, pourtant ils transmettent en même temps une vérité et, avec la vérité, aussi la sincérité. L'ironie et

²⁶³ Ibid., p. 127.

²⁶⁴ Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Das Unbehagen in der Modernität*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1987, p. 80 (le chapitre sur la notion de l'honneur et de son déclin).

²⁶⁵ Bury, 197.

l'humour, en tant que formes d'honneur, se retrouvent dans *L'Angoisse du roi Salomon* à l'égard du personnage octogénaire homonyme et à l'égard du narrateur Jeannot. On s'arrête premièrement sur M. Salomon et sur la métaphore du prêt-à-porter dont il est tenu pour roi par le public. Le vieil homme a été tout au long de sa vie un maître tailleur au propre et au figuré : dans cette dernière hypostase, il a su apaiser les angoisses et les souffrances existentielles des gens rencontrés, tout en appliquant cette méthode aussi sur soi-même. Le prêt-à-porter imaginaire équivaldrait dans ce contexte aux idées qu'on donne aux individus, aux idées dont on les «vêtit», pour qu'ils vivent mieux, pour qu'ils fassent mieux face à leur condition humaine. En voici une première définition de M. Salomon : - *Dès qu'un enfant vient au monde, que fait-il ? [...] Eh bien, il crie parce que c'est le prêt-à-porter qui commence ... Les peines, les joies, la peur, l'anxiété [...]... la vie et la ... enfin, tout le reste. Et les consolations, les espoirs, les choses que l'on apprend dans les livres et qu'on appelle philosophies, au pluriel ... et qui sont des prêt-à-porter aussi.* (*L'Angoisse*, 26.) Selon la citation, ces habits imaginaires ne sont pas uniformes pour tout le monde ; il faut savoir choisir les bons, ceux dont on a besoin et ceux qui conviennent à la «taille» de chacun. La question se pose maintenant en quelle mesure ces «philosophies» que les gens s'approprient ont un rapport à la sincérité et à l'honneur. On serait plutôt tenté de le nier puisque, lorsqu'une personne adopte des habits qui ne lui appartiennent pas, elle peut donner un effet de faux. Nous avons auparavant souligné le fait que la personnalité et l'identité humaines se construisent peu à peu. L'homme a besoin pendant cette formation de «vêtements» intellectuels et spirituels ; cependant le choix de garder seulement ceux qui lui vont, revient à lui. L'effet de faux ou de naturel dépend justement de la manière dont on fait ce choix, et la connaissance de soi-même, c'est-à-dire une certaine sincérité vis-à-vis de sa propre personne, y concourt dans une grande mesure. Le passage du roman où le protagoniste, lors de son enfance, échange les vêtements d'un futur virtuose du piano contre le pantalon d'un maître tailleur en est représentatif (*L'Angoisse*, 36): les parents de M. Salomon veulent faire de leur unique fils un grand pianiste, bien que celui-ci ne semble pas manifester cette vocation. L'enfant doit porter la culotte des «wunderkind» ; cela le distingue des autres enfants et, tout en la portant, les parents vivent avec l'espoir qu'il deviendra réellement une personnalité des milieux musicaux. L'enfant est forcé de mettre ce vêtement et il s'efforce de l'adopter, mais sans résultat. C'est un habit qui ne lui va ni sur le plan physique, à cause de son âge d'adolescent déjà, ni sur celui symbolique. Cette culotte d'enfant prodige ne convient pas au garçon et les parents eux-mêmes se rendent compte qu'elle est ridicule et absurde. À son anniversaire de

vingt ans, ceux-ci lui donnent un pantalon, tout en se consolant avec la réalité : notamment que le garçon fera une carrière de tailleur, pareillement à son père :

Je [M. Salomon] voulais à tout prix m'arrêter de grandir pour ne pas décevoir mes parents, en restant dans les limites de taille permise à un enfant prodige. Je passais onze heures par jour au piano. [...] Puis vint finalement le jour. Mon père est entré dans le salon où j'étais assis en culottes courtes devant le piano. Il tenait un pantalon sur son bras. J'ai tout de suite compris. C'était la fin des grandes espérances. Mon père se rendait à l'évidence. Je me suis levé, j'ai ôté ma culotte et j'ai mis le pantalon. Je n'allais plus jamais être un enfant prodige. (L'Angoisse, 35-36.)

Ce geste d'acceptation de ce qui est évident et d'acceptation de la voie à suivre relève de la sincérité et de l'honneur, et il caractérise en premier lieu les parents du personnage. Pour M. Salomon ce geste a servi d'exemple à l'époque et il fera partie intégrante de son éthique à l'avenir. Le personnage décidera plus précisément de garder la sincérité envers soi-même et vis-à-vis des autres à travers l'ironie et l'humour - ainsi ces deux notions se trouvent également dans un rapport étroit avec l'honneur : lorsque M. Salomon confie à Jeannot ces souvenirs qui sont bien tristes, ce dernier note le rire et *l'œil sombre aux petites lueurs moqueuses* (L'Angoisse, 35-36) de son interlocuteur. Il y a dans ce contexte un phénomène paradoxal, parce que l'ironie et l'humour, tout en ridiculisant et en raillant, transmettent à la fois un message chargé de sérieux et de tragique. Cela est dû au fait que la technique de l'ironie est susceptible de révéler des sens implicites qui viennent enrichir le sens explicite. C'est pourquoi il est supposé que le récepteur, en notre cas le lecteur ou les autres personnages du roman, doivent s'assumer un *travail de décodage*²⁶⁶ pour comprendre également les intentions cachées dans une affirmation ironique. Le personnage Chuck s'explique le comportement de M. Salomon, qui oscille entre ironie et sérieux, de la manière suivante : [...] il [Chuck] *déclare que monsieur Salomon se moque de lui-même par déchirement et qu'il est le roi de l'ironie plus encore que du pantalon, et que d'ailleurs s'il n'était pas le roi de l'ironie il ne se serait pas proclamé roi du pantalon sur ses devantures, car pour s'intituler ainsi il fallait aller loin dans la futilité, la dérision et la poussière bibliques.* (L'Angoisse, 173.) L'ironie ressort ici par l'image caricaturale de «roi du pantalon», mais aussi par l'analogie anachronique avec le roi biblique Salomon; on remarque l'antiphrase voire le paradoxe à l'intérieur de l'appellatif «roi du pantalon» - en réalité un roi pareil n'existe pas, et un roi du pantalon ridiculise la position noble de roi. Si les personnages utilisent ce syntagme contradictoire à l'adresse de M. Salomon et que lui-même en use, c'est pour relativiser la position sociale ainsi que sa fortune dont il jouit à présent - dans le passé, le personnage a vécu dans l'ostracisation à cause de ses origines juives. Ainsi, c'est par une ironie du sort qu'il se considère le roi du pantalon, puisque sa vie a changé radicalement à présent, mais aussi par un effet de distanciation

²⁶⁶Mercier Leca, 58.

quant à sa vie en général. Or cette distanciation par rapport à soi-même lui permet également de s'autoironiser et ainsi de garder son honneur intérieur et extérieur. L'ironie et l'humour sont donc une manière d'exprimer ses pensées et ses sentiments, sans que l'honneur et l'intégrité de la personne en cause en soient affectés. C'est encore un «jeu» qui fait partie de l'honnêteté classique : certaines vérités ne peuvent pas être exprimées telles qu'elles sont pour ne pas produire un effet désagréable et ainsi enfreindre les usages de la politesse. La solution qui s'impose dans cette situation c'est de les transmettre par le paradoxe, par l'humour ou par des jeux de mots – autant de procédés ironiques qui masquent le désagréable. Notons que le rire et la fine ironie sont encore une qualité de l'honnête homme²⁶⁷ : par son caractère indirect du point de vue formel, l'ironie «ménage les faces»²⁶⁸ des interlocuteurs, à savoir leur honneur extérieur. Par ailleurs, le rôle de cet humour à travers l'ironie consiste dans le fait de défendre et de protéger l'homme contre le poids de l'existence – c'est, autrement dit, une façon de mieux résister à la condition humaine. On remarque que cette sincérité, sous l'action de l'humour et de l'ironie, se rapproche ainsi de la sérénité et d'une attitude optimiste, quoi qu'il puisse arriver à l'homme et, dans notre cas, à M. Salomon. L'humour et l'ironie deviennent alors une partie importante du stoïcisme que pratique le protagoniste. Il n'est pourtant pas le seul personnage garyen à adopter cette philosophie : comme nous l'avons déjà souligné dans les chapitres précédents, il y a bien d'autres exemples : Ambroise Fleury dans *Les Cerfs-Volants*, Michel Cousin dans *Gros-Câlin*, Lenny dans *Adieu Gary Cooper*, etc.

Quant à l'honneur du narrateur Jeannot, il relève plutôt de l'humour dû en grande mesure à une certaine naïveté des affirmations qu'il fait tout au long du roman. Cette naïveté peut être vue comme une naïveté feinte, puisque Jeannot n'est ni un enfant ni un aliéné. S'il use de ce style, qui crée des quiproquos et du ridicule, c'est pour s'exprimer directement sur certains aspects existentiels ; en d'autres termes, il réussit de cette façon à transgresser les lois incommodes de bienséance de son époque et de son milieu social. L'étiquette d'honnête homme, contrairement à M. Salomon, ne convient pas à ce personnage. D'ailleurs ses origines «populaires», sur lesquelles nous reviendrons, sont constamment mises en évidence à travers le roman. Pourtant, son honneur extérieur et intérieur émerge de son parler simple, mais expressif et de la spontanéité de ses actes qui lui crée un naturel autre que celui de l'honnête homme, visible chez M. Salomon. Chez celui-ci, l'humour est réfléchi et préparé

²⁶⁷ Bury, 119.

²⁶⁸ Mercier Leca, 70.

avant qu'il éclate, chez Jeannot, par contre, l'humour est provoqué par sa sincérité spontanée, «irréfléchie». Qu'il le veuille ou non, Jeannot transmet généralement dans ses affirmations apparemment naïves un fond ironique, plus précisément son angoisse existentielle qu'il espère apaiser à travers les dictionnaires : c'est comme si ceux-ci, en expliquant les sens des mots, pourraient également expliquer le sens de l'existence et des événements dont l'homme est témoin : J[Jeannot]'ai passé quatre bonnes heures à lire des mots pleins de sens. Je suis un fana des dictionnaires. C'est le seul endroit au monde où tout est expliqué et où ils ont la tranquillité d'esprit. (*L'Angoisse*, 64.) Le penchant à la volubilité et à la spontanéité du personnage est la cause du fait qu'il est *un autodidacte de l'angoisse* (*L'Angoisse*, 67), selon l'observation de son ami, Chuck ; c'est cette inquiétude métaphysique qui pousse le personnage à toujours chercher les dictionnaires les plus actuels et à communiquer ensuite les résultats de ses recherches à divers interlocuteurs, dont le lecteur. Ainsi, la sincérité exacerbée, qui tient d'un esprit de l'honneur chez Jeannot, et le comique, qui s'ensuit, sont dûs à cette angoisse existentielle.

L'idée paradoxale qui s'infiltré peu à peu dans le roman rapproche la nature du clown à l'honneur. Cette idée vise autant Jeannot que son maître, M. Salomon. Le narrateur croit que la vie de chaque homme est en fin de compte une école de clowns où tout homme honorable, à l'air *auguste* de M. Salomon, rappelle, de plus, *le type de clown* (*L'Angoisse*, 165 et 259). Or le clown n'est autre que le personnage qui est tantôt triste, tantôt heureux et qui surtout fait rire son public. C'est un acteur dont le but est de faire oublier à ses spectateurs les soucis et les peines tout en se moquant de celles-ci; il veut démontrer que l'homme peut les résoudre et s'en défaire à travers l'humour, moyen simple à la portée de chacun. Le clown révèle également l'ambivalence de l'existence humaine où le malheur et la tragédie se mêlent au rire et à la comédie. Le rire est un rappel à l'humilité (*L. Nuit*, 13), à la réalité ultime de ce que l'homme est : à savoir un être vulnérable et faible. Dans le cas des personnages Jeannot et M. Salomon, c'est surtout l'idée d'angoisse et d'obsession de la mort qui renvoie à la fragilité de la condition humaine. Reconnaître cette faille de la nature humaine et en tenir compte équivaut pour ces personnages à l'honneur, à une sincérité envers eux-mêmes. Gary est contre «les honneurs» qu'il identifie avec le «je» gonflé d'importance, avec les conventions et les préjugés qui tâchent d'effacer la nudité foncière de l'homme (*L. Nuit*, 13). L'auteur défend, par contre, l'honneur, la conscience tranquille, auxquels il se rapporte lorsqu'il parle du règlement de comptes avec notre «je» à tous, avec ses prétentions inouïes et ses amours élégiaques avec lui-même (*L. Nuit*, 13). Ce «règlement de comptes» se fait, selon lui, à travers le rire, la moquerie et la dérision qu'il considère comme des entreprises de purification, de déblaiement, comme des

salubrités futures (L. Nuit, 13). M. Salomon, bien qu'il détienne déjà une réputation sociale et qu'il tienne à son aspect soigné malgré son âge, n'oublie jamais sa condition fragile, son véritable moi qui, pour subsister, a besoin de l'amitié des autres. En dehors des honneurs extérieurs, le vieil homme possède encore un honneur de l'esprit, et c'est pourquoi sa personnalité reçoit aux yeux des autres la connotation d'un véritable dieu : *Il [Chuck] dit que mes [de Jeannot] rapports avec le roi Salomon sont ceux du fils avec l'absence du Père et qu'il n'avait jamais vu un mec qui avait besoin autant que moi de prêt-à-porter. Il n'a pas parlé de Dieu, mais c'est tout comme.* (L'Angoisse, 87.)

En ce qui concerne le narrateur, on observe que sa vocation de comique se révèle déjà dans ses traits physiques qui rappellent un personnage-représentant du peuple, à savoir une nature simple et sincère dans ses manifestations :

[Cora Lamenaire] : - *T'as une vraie nature, Jeannot. Le vrai physique populaire. C'est quelque chose qui se fait rare [...].* (L'Angoisse, 57.)

Pour M. Salomon, Jeannot, vu en tant qu'homme du peuple, se caractérise par des traits comme : gentillesse, bonne volonté et sa vocation de bénévolat. Le vieil homme avoue avoir été décontenancé par la physionomie et par l'allure de son aide, *qui font plutôt mauvais garçon* (L'Angoisse, 40), mais regardant à l'intérieur de Jeannot, il s'est rendu compte qu'il a affaire à un homme honnête. Cette confusion du regard sur le vrai caractère de Jeannot ainsi que ses ressemblances clownesques renvoient à l'imaginaire carnavalesque prépondérant dans l'œuvre garyenne. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, il n'y a pas seulement le personnage Jeannot qui en est affecté, mais aussi Cora Lamenaire ou M. Salomon ; il ne faut penser qu'aux extravagances de ce dernier : son amour pour la vieille dame et son voyage de noces avec elle à la fin du roman, ses prêt-à-porter symboliques qu'il continue de prodiguer même dans une maison de prostitution, sa sérénité joviale vis-à-vis de sa propre mort – ce ne sont que quelques aspects en ce sens à l'égard du personnage octogénaire. Cette vision carnavalesque et à première vue chaotique sur les personnages se réalise à travers l'humour et l'ironie, comme nous venons de le souligner. Nous avons remarqué par ailleurs que c'est la méthode préférée de Gary de mettre à l'épreuve la vérité sur certains traits humains et sur certains aspects de l'existence dont l'honneur. Anne-Charlotte Östman identifie cette technique romanesque avec la satire ménippée qu'elle considère en littérature, en accord avec M. Bakhtine, comme *un des principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque*²⁶⁹. Parmi les caractéristiques selon lesquelles on reconnaît ce genre de satire il y aurait : l'élément comique dominant, la liberté de l'invention philosophique et thématique, les

²⁶⁹ Östman, 144.

situations exceptionnelles dans lesquelles sont placés les personnages et le fantastique voire l'invention comme recherche de l'authenticité. Par ailleurs, A.-Ch. Östman voit dans la satire ménippée une *tendance éthico-pratique* où les *questions académiques* disparaissent au profit des *ultimes questions*²⁷⁰. Jeannot illustre bien ce côté de la ménippée lorsqu'il cherche, par exemple, les sens exacts des mots dans son dictionnaire ; M. Salomon pourrait également être cité ici par le contraste qu'il produit avec ses airs d'honnête homme, y compris son élégance toujours impeccable, et son intérêt sincère qu'il manifeste pour les gens démunis et esseulés. Tous les personnages garyens qui relèvent des traits clownesques communiquent en général à travers la satire ménippée, donc c'est par ce genre de comique qu'ils essaient d'exprimer leur sincérité et leur honneur intérieur.

En dehors de sa contribution à la satire ménippée, le personnage de Jeannot fait ressortir un paradoxe de l'honneur : M. Salomon ainsi que les lecteurs traitent le personnage d'homme honnête ; mais Jeannot représente également un picaro contemporain. Ce genre de personnage frôle les milieux délinquants²⁷¹ ; il n'a pas de famille, son passé est presque inexistant et il cherche sa voie dans une société décadente, chaotique et carnavalesque pour sa perception. C'est le cas de Jeannot et en partie de M. Salomon. L'identité du premier est louche et son physique inspire de la méfiance, selon les propres propos de M. Salomon. C'est pourquoi l'honneur de Jeannot n'est pas immédiatement crédible pour le lecteur, il faut parcourir le roman et amasser des preuves pour se convaincre de cette qualité du personnage. Il convient ici de signaler qu'autant M. Salomon que Jeannot recèlent une «âme angoissée» (*anguished souls*) et une «identité trompeuse» (*deceptive identity*)²⁷², des traits picaresques et profondément humains. P. L. Berger et son équipe²⁷³ affirment d'ailleurs que l'individu révèle sa dignité voire son honneur intérieur par ce qu'il a de plus humain : dans le cas de Jeannot, sa dignité émerge de la sincérité de son discours, de son comique, de son amitié et de tant d'autres gestes visibles au long de la narration. Or cette dignité qui traduit les qualités humaines de l'individu est également un signe extérieur d'honneur. Autant pour Jeannot que pour M. Salomon, leur politesse et leur honneur se traduisent dans une disponibilité d'être au service d'autrui (*being for the Other*)²⁷⁴ avant de jouir de la socialité²⁷⁵,

²⁷⁰ Ibid., 145.

²⁷¹ Blackburn, 7.

²⁷² Ibid, 11 et 20.

²⁷³ [...] *Das Begreifen, dass es eine Menschlichkeit hinter und unterhalb der von der Gesellschaft auferlegten Rollen und Normen gibt, und dass diese Menschlichkeit eine tiefe Würde hat, ist kein Vorrecht der Moderne.* – cité in Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner: *Das Unbehagen in der Modernität*, 79.

²⁷⁴ Bauman, 13.

²⁷⁵ Ibid., 130.

à savoir d'être ensemble avec les autres et de pratiquer un «sentir commun»²⁷⁶ où les valeurs sont réciproquement partagées. Ainsi, la dignité des deux personnages a des rapports étroits avec l'esprit de la responsabilité, valeur primordiale dans l'éthique postmoderne. De plus, par le fait que les deux personnages relèvent des traits du picaro et du clown, ils rappellent le «flâneur urbain», prototype de l'éthique postmoderne, qui crée l'espace esthétique²⁷⁷, climat propice au développement de la socialité.

3. Le Baron – image de l'honneur ou de la lâcheté ?

Le Baron est un personnage récurrent et d'une apparition obsessionnelle dans l'œuvre de Gary. Il retient l'attention par son aspect vestimentaire très recherché et très soigné à la fois. Par ce trait, il ressemble à M. Salomon de *L'angoisse du roi Salomon* et on serait enclin à lui reconnaître au moins un honneur extérieur. Le maintien très recherché rappelle l'honnête homme, mais pas tant du point de vue du caractère que de ses vêtements et du code très strict de politesse. Le Baron incarne, plus que M. Salomon, l'idéal de la perfectibilité humaine d'après le modèle de la perfection artistique, à savoir du «soi-comme-art» (*the self-as-art*)²⁷⁸. Selon D. C. Stanton, ce modèle émerge pendant la Renaissance²⁷⁹ et influencera le prototype de l'honnête homme du XVIIe et XVIIIe siècles. Pour les personnages garyens de la seconde moitié du XXe siècle, l'idéal du «soi-comme-art» visible chez le Baron reste incompréhensible et douteux car il fait défaut à la communication sincère et donc à une véritable «socialisation». De plus, les confusions et les anachronismes que produit chaque apparition du Baron mettent peu à peu en cause son honorabilité. C'est pourquoi notre prémisse est de mettre en relief la moralité de ce personnage ainsi que le rapport de son éthique au concept de l'honneur. Les traits esthétisants du Baron se retrouvent également chez des personnages garyens avec une identité plus claire : on a choisi les personnages de Sacha et de Vanderputte du *Grand Vestiaire*. Il nous intéresse de voir de quelle manière ceux-ci se rapprochent du Baron et de quelle manière ils incarnent des personnes d'honneur.

²⁷⁶ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 14-15.

²⁷⁷ Bauman, 172: *His [the urban "flâneur"] game is a solitary; [...]. His play is to make others play, to see others as players, to make the world a play.*

²⁷⁸ Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art. A Study of the "Honnête Homme" and "Dandy" in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*, Columbia University Press, New York, 1980, p. 18.

²⁷⁹ D. C. Stanton souligne pour l'époque l'impact de l'œuvre de Castiglione, *Le Courtisan (Il Cortegiano)* qui contient toute une série de préceptes à l'adresse du courtisan parfait.

a.) *Le Grand Vestiaire*: Vanderputte et Sacha

Le roman *Le Grand Vestiaire* est construit sur l'antagonisme et le conflit entre les adultes et les jeunes dans la période immédiate de l'après-guerre française. Le monde des premiers est présenté comme décadent et corrompu ; les adolescents, quant à eux, ne réussissent pas à trouver de vrais repères chez les adultes et mènent pour cause une vie tumultueuse, en contradiction avec ces derniers, étant continuellement à la recherche des valeurs et d'une moralité qui puisse apaiser leurs aspirations. *Le Grand Vestiaire* présente la société française de l'après-guerre qui est encore bien scindée : il y a, d'un côté, encore d'anciens collaborateurs du régime pétainiste qui se cachent de l'épuration ; de l'autre côté, on retrouve d'anciens résistants et surtout beaucoup d'enfants orphelins des parents tués pendant la guerre. L'un des protagonistes du roman est un garçon orphelin de cette dernière catégorie ; son nom est Luc Martin et il a été élevé pendant son enfance par son père, mort ensuite dans le maquis. À l'adolescence, le personnage est envoyé par un ami de son père au Centre d'accueil d'orphelins. Cette institution de l'État a la tâche de placer ces enfants dans des familles et de veiller sur leur scolarité, afin qu'ils puissent se préparer pour un métier et qu'ils puissent s'intégrer dans la société. Quant à Luc, il est accueilli par la famille d'un ancien collaborateur, Gustave Vanderputte, sans le savoir immédiatement. C'est ce personnage qui nous intéresse à présent et qui relève des reflets du Baron garyen. Si ce dernier se distingue encore par quelques traits classiques d'honneur, visibles dans son aspect extérieur et dans ses belles manières, Vanderputte incarne par contre l'égoïsme et la lâcheté ; sa personne corrompue et dégradée devient la métaphore du monde des adultes dans lequel les jeunes se trouvent désemparés. C'est un personnage qui se vante d'avoir pu éviter de vivre pleinement, de *tomber amoureux de la vie* (*L. Gr. Vest.*, 46), ce qui lui aurait valu depuis longtemps la mort. Il ne veut assumer aucune responsabilité, ni accepter le sort de la condition humaine, qui lui sont toutes trop lourdes à porter. Vanderputte préfère la vie en cachette et en solitude, et pense que de cette façon ni même la mort ne sera violente, puisqu'elle aura, elle aussi, du mal à le trouver. Voici le credo du vieil homme, tout en parlant au nom des gens qui lui ressemblent : *Ils meurent de vieillesse, de décrépitude générale, dans leur sommeil, triomphalement. Ils ont roulé tout le monde. Ils ne se sont pas fait repérer.[...] C'est du grand art.* (*L. Gr. Vest.*, 45.) Cette vision sur le monde ne s'arrête pas ici, elle dévie sur le nihilisme : [...] *il n'y a pas de sérénité plus grande qu'une conscience métaphysique de sa propre nullité. La fraternité des zéros, [...], l'inouïe solitude des zéros, [...]le néant, le vide, le rien, qu'est-ce que vous voulez, moi, je [Vanderputte] trouve cela extrêmement encourageant!* (*L. Gr. Vest.*, 44.) La sérénité de Vanderputte n'a plus rien de commun avec la sérénité stoïque de M. Salomon,

par exemple, ou des autres personnages garyens. C'est une sérénité du néant et de la solitude. Or le néant et la solitude vont à l'encontre des manifestations de la vie, de son éclosion et de son épanouissement. Ainsi, on serait tenté de considérer cette sérénité comme un état d'indifférence dangereux et nocif, donc comme un mal. La sérénité stoïque²⁸⁰ repose sur une conduite généreuse envers les autres, elle suppose l'indifférence au malheur personnel en faveur de la volonté de se consacrer à autrui. La sérénité de Vanderputte effraie par sa froideur et par son égoïsme ; elle frôle le cynisme. De plus, l'ancien collaborateur érige sa vision existentielle en morale de vie, en éthique honorable qu'il répète avec satisfaction et qu'il enseigne de plus à ses enfants et à Luc. L'égoïsme et l'opportunisme dont le vieil homme s'est servi toute sa vie, se transforme à ses yeux en honneur, une forme éthique qu'il faut perpétuer, selon lui, puisqu'elle lui a sauvé chaque fois la vie et ainsi « la face » - à savoir son honneur extérieur. L'honneur se traduit, en ce cas, à une stratégie d'échapper à la mort par n'importe quels moyens, étant même cyniques et criminels.

Quant à Sacha, on fait sa connaissance au moment où Luc Martin, qui est en même temps le narrateur du roman, apporte au vieil homme ses « médicaments », c'est-à-dire de la drogue. Vanderputte s'occupe du marché noir pour subsister en tant que personne recherchée par l'épuration ; dans la contrebande qu'il pratique, il y a aussi le trafic de la drogue qu'il assigne en principal à son fils et à Luc. Tout comme Vanderputte, Sacha vit dans la décadence et dans un monde artificiellement créé, qui est reculé par rapport au présent, à la réalité immédiate : *Il [Sacha] portait un peignoir de femme en crêpe de chine, qui lui arrivait aux genoux.[...] il avait un visage osseux, maquillé, sous des cheveux gris, soigneusement collés. Un nez en bec d'aigle, aux narines palpitantes et avides, des sourcils épilés de pierrot, qu'il levait très haut [...] ce qui donnait à son visage de vieux gigolo un air vexé, indigné.* (L. Gr. Vest., 100-101.) Le personnage est, contrairement à Vanderputte, sensible à la jeunesse et à la vie qu'il aime dans son effervescence et dans son foisonnement de caractères et de personnes. Cela explique aussi sa profession de comédien où il peut jouer à la fois plusieurs rôles et donc vivre plusieurs identités. Le narrateur nous renseigne qu'il a conduit jadis une propre école d'art dramatique qui a fait faillite (L. Gr. Vest., 96) et qu'à présent il souffre de ne plus pouvoir continuer sa carrière. Si jadis il s'évadait de la vie par son art d'acteur, à présent il le fait à travers la drogue. Le mélange entre détresse et disposition accueillante vis-à-vis des visiteurs, surtout des jeunes gens, se reflète dans sa physionomie clownesque qui est mise en évidence par la citation d'auparavant. Sacha incarne lui aussi le type du clown garyen, à la façon de M.

²⁸⁰ R. Lafon: *Les Stoïciens*, p. 44: *À la faveur du stoïcisme, de larges idées de fraternité universelle se répandent ; [...] de la philosophie stoïcienne, la personne humaine sort grandie infiniment : «l'homme pour l'homme est chose sacrée.»*

Salomon et de Jeannot : tout comme M. Salomon qui travaille dans le prêt-à-porter, représentant autant de rôles et de conduites, le comédien du *Grand Vestiaire* aime aussi changer ses masques clownesques. C'est de cette manière que ce dernier pense rester un homme digne, puisque par son art de déguisement il échappe à sa condition humaine limitée et au vide existentiel. Vanderputte, on l'a noté, y procède par son opportunisme et par son art de se terrer. L'honneur pour Sacha, c'est la continuité de sa vocation d'acteur : même si publiquement on ne lui propose plus de rôle, il pratique sa profession chez lui, en compagnie de son public imaginaire et de son miroir, le plus fidèle, puisqu'il le dédouble du point de vue optique. La théâtralité de Sacha et de ses déguisements constants, qu'il perpétue dans la vie quotidienne, démontre que le « jeu », à savoir la dimension ludique de l'existence, a pris les devants dans sa vie. Chez lui, il n'y plus de délimitation précise entre vie professionnelle (qui, d'ailleurs, n'existe plus puisque son théâtre a fait faillite et que personne ne l'embauche plus) et vie quotidienne. Sa vie se transforme en un continuel jeu où il porte plusieurs masques à la fois. Son identité et, ainsi, sa dignité s'obscurcissent et désarçonnent. Si l'on tient compte, cependant, de l'étude de Michel Maffesoli²⁸¹ sur les phénomènes esthétisants de l'éthique postmoderne, on constate que, dans ce cadre, la *logique de l'identité* ne va plus de soi, comme dans la modernité ; dans l'éthique postmoderne, c'est la *logique de l'identification* qui prévaut : cela met en avant l'individu *aux masques variables*, à plusieurs identités assumées à la fois. Sacha transforme son quotidien en un continuel spectacle, tel le « flâneur urbain » chez Bauman²⁸² : en dépit de sa solitude, il réussit par son penchant au ludisme à créer une atmosphère agréable, même magique – et ainsi à impressionner et à attirer quelques amis, dont Luc. Il en ressort une proximité qui socialise également et qui est propice à l'apparition de l'espace esthétique, concept qui sous-tend l'éthique postmoderne. Le clown, qui représente le rôle ou le masque préféré de Sacha, a une grande contribution dans le maintien de la dignité et de l'honneur humains, en dépit du rire qu'il produit et du ridicule qu'inspire sa personne : il est investi du pouvoir d'intervenir d'une façon bénéfique dans la vie des hommes. Selon Luc, c'est paradoxalement le clown le vrai Dieu, la véritable référence morale ; l'adolescent réduit la Providence à un personnage qui abuse de la destinée des individus et qui les asservit par ses absurdités. Le clown, par contre, ne fait que renverser les plans de Dieu, puisque c'est lui maintenant qui réussit à rassurer les hommes et à leur rendre la confiance dans la vie : *Et je [Luc] crois que Sacha Darlington m'apparaissait également comme une espèce de fétiche, un fétiche vivant, qui se terre dans une petite chambre [...] et cache*

²⁸¹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 19.

²⁸² Bauman, 172

soigneusement son jeu, et ce jeu est de tirer les ficelles qui commandent le destin des hommes. – et plus loin, à propos du même personnage : [...] il me [à Luc] semblait que j'avais devant moi le seul dieu qui fût à la mesure des hommes – le seul qui fût à l'image du monde que je voyais autour de moi. (L. Gr. Vest., 127 et 196.)

Le renversement de l'image divine en tant qu'entité typifiée et unifiée en un divin social est encore un phénomène de l'éthique postmoderne²⁸³ - le clown, par son jeu voire par son esthétique, rassemble un public qui se retrouve dans ses gags, dans sa «philosophie», donc qui communique sur ce plan avec lui. Le partage de la même vision, des mêmes valeurs entre le clown et son public peut être considéré, selon les propos de M. Maffesoli, comme une esthétique, en tant qu'un *sentir commun*²⁸⁴, qui dépasse la sphère des œuvres d'art. Or, si ce *sentir commun* est, de plus, vécu quotidiennement, il devient une véritable éthique²⁸⁵. Ainsi se justifie cette moralité fondée sur le partage de valeurs communes. De ce point de vue, Sacha et ses amis, dont Luc, recèlent un honneur intérieur, une dignité, qui est difficilement visible à l'extérieur, comme marque sociale. L'attribut de *vieux maquereau* (L. Gr. Vest., 97) à l'égard de Sacha, que lui confère Léonce, le fils de Vanderputte, déconcerte, de nouveau, quant à l'honorabilité du personnage. Sacha détient en effet dans le roman une maison de prostitution, mais ce titre à son adresse devrait être surtout compris avec son sens figuré. On a affaire à la même métaphore qu'on rencontre par exemple dans le roman *Europa*, chez le personnage de Malwina von Leyden. Elle est aussi une *maquerelle*, mais une «maquerelle» de la réalité, c'est-à-dire une personne qui s'oppose au monde dans lequel elle vit et qui essaye de le recréer selon ses propres aspirations ; *maquerelle/maquereau* correspond ainsi symboliquement chez Gary à la vocation d'artiste en général. Sacha représente le même type de «maquereau», vu qu'avec sa profession d'acteur il modifie chaque fois sa réalité. Cet attribut, à première vue repoussant, se transforme paradoxalement en une qualité, et il ne faut pas oublier que souvent le Baron en est lui aussi investi par les autres personnages garyens (*E.*, 213 et 276 ; *Les Mangeurs*, 235). La qualité dont il est question ici se réfère au *réenchantement du monde*²⁸⁶, phénomène de l'esthétique postmoderne. C'est un trait fondamental de l'*homo estheticus*, terme proposé par M. Maffesoli, ou de l'*homo ludens*, proposé par J. Huizinga et repris également par Z. Bauman. Réimaginer, recréer le quotidien par de la théâtralité ou par des gestes banals relève de l'esthétique postmoderne. Rappelons

²⁸³ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 27.

²⁸⁴ *Ibid.*, 14.

²⁸⁵ *Ibid.*, 13-14: [...] il s'agit de donner au terme esthétique son sens plénier, et ne pas le restreindre à ce qui a trait aux œuvres de la culture ou à leurs interprétations. Je [M. Maffesoli] montrerai que l'esthétique s'est diffractée dans l'ensemble de l'existence. Plus rien n'en est indemne. Elle a contaminé le politique, la vie d'entreprise, la communication, la publicité, et bien sûr la vie quotidienne.

²⁸⁶ *Ibid.*, 109.

que, pour Gary, c'est une technique de prédilection dans ses romans qu'a mis en évidence la plupart des essayistes de son œuvre : démythifier la réalité pour ensuite la remythifier à travers l'imagination.

Vanderputte et Sacha n'ont plus rien de l'honnête homme du classicisme, de ce genre d'honneur qu'affiche, en revanche, M. Salomon ; leur honneur frôle plutôt le dandysme. C'est un honneur affecté : tous les deux veulent impressionner et sortir de l'anonymat par n'importe quels moyens – Sacha, à travers ses habits bizarres et sa théâtralité ; Vanderputte, à travers les meubles rares de son appartement et à travers son apparence d'homme de bien. L'affectation ne va pas de pair avec les qualités d'un honnête homme tel M. Salomon ; l'honnête homme est un *modèle de l'intégration sociale*²⁸⁷, et cela est bien visible chez le personnage octogénaire, à n'y penser qu'à sa bonne réputation, à son esprit charitable et à sa disponibilité de se vouer totalement aux autres. Par contre, le dandysme est *la représentation même de la différence, de l'écart, voire de l'exotisme*²⁸⁸. En effet, l'exotisme et la marginalité sociale caractérisent autant Sacha que Vanderputte : les deux vivent assez isolés, avec très peu de contact social. Vu cette situation, ils veulent s'attirer l'attention des autres : le jeu de Sacha étonne et fascine à la fois Luc ; il en est de même pour l'intérieur domestique de Vanderputte. Les deux personnages ne peuvent pas être vus en tant que dandys, cependant leur position sociale et l'image de leur honneur extérieur empruntent des aspects du dandysme. Ainsi, Sacha et Vanderputte font preuve d'un honneur extérieur aux touches dandy. L'honneur intérieur des personnages n'est pas immédiatement visible : chez Sacha, il ressort à travers sa sociabilité et son dévouement total à l'art dramatique qu'il vit au quotidien et partage avec autrui ; chez Vanderputte, il est moins visible, on dirait même absent. Regardons de plus près le Baron Garyen, pour pouvoir ensuite tirer une conclusion plus pertinente aussi sur le personnage controversé de Vanderputte.

b.) Le Baron Garyen

Le personnage proprement dit du Baron a, tout comme Sacha Darlington, des touches clownesques par le ridicule que suscite sa présence. Il se distingue pourtant du clown par son manque de communication et de réactions envers son entourage. Le Baron, bien qu'il soit présenté comme homme, n'est au fond qu'un pantin à la merci des autres. Dans *Le Grand Vestiaire* son portrait ainsi que les explications sur son comportement étrange sont succincts. Il ne porte jamais de nom propre, ce qui embrouille de plus la recherche des autres

²⁸⁷ Alain Montandon, *L'honnête homme et le dandy*, 238.

²⁸⁸ Ibid.

personnages concernant son identité. Le narrateur du *Grand Vestiaire* ne nous fournit sur la personne du Baron que le détail d'un vrai baron polonais réfugié (*L. Gr. Vest.*, 211). Il est toujours soûl ; curieusement, son ivresse n'est pas due à l'alcool (*Les Mangeurs*, 235)²⁸⁹, mais à la vie elle-même et au cours incompréhensible de l'Histoire. On trouve d'habitude dans ses poches des lettres adressées à des cardinaux du Vatican et dans *Le Grand Vestiaire*, il possède encore un billet de train pour Rome. Les autres personnages du roman en déduisent qu'il a l'intention de demander une entrevue au Pape; celui-ci, comme instance supérieure, pourrait lui donner la réponse à son mal de vivre et au renversement de mœurs qu'il constate au XXe siècle.

Le Baron retient notre attention par sa tenue très élégante et très soignée de véritable gentleman ainsi que par ses manières aristocratiques. C'est un personnage désuet par rapport aux autres caractères et au contexte des romans dans lesquels il est signalé : dans *Le Grand Vestiaire* il est « capturé » comme fétiche par Léonce Vanderputte qui le traîne ensuite dans toutes les opérations de vol d'argent de sa bande de jeunes gens. Le caractère fétichiste a été noté aussi chez Sacha, ce qui signifie que le Baron, tout comme cet acteur, garde sa valeur aux yeux de Luc, en dépit de son apparence bizarre. Ils inspirent une certaine confiance et un certain espoir aux jeunes gens – c'est pourquoi Sacha et le Baron sont comparés et s'identifient avec un fétiche voire un *porte-bonheur* (*L. Gr. Vest.*, 211). Ils remplacent pour les adolescents la référence morale d'une société et d'une époque qui basculent dans la perception de leurs valeurs. Dans un monde pareil, l'honneur et le sens de l'existence sont difficiles à tracer ; les institutions sociales comme l'école ou la famille n'offrent plus de repères stables et cohérents, et la situation de Luc et des enfants adoptifs de Vanderputte mettent en lumière cette réalité : *Nous [Léonce et sa bande], à notre âge, on n'est pas tout à fait des hommes. On a la société contre nous, on peut pas se défendre seuls. Il faut des dudules [adultes] pour vous aider. Le vieux Vanderputte n'est pas mauvais pour ça [...]. Seulement, il est un peu dérangé. Il y a quelque chose qui le ronge [...].* (*L. Gr. Vest.*, 50.) Les jeunes gens sont livrés à eux-mêmes ; c'est à eux de trouver leur propre voie honorable dans la vie. Cette quête entre souvent en conflit avec les institutions sociales et avec les rôles sociaux que les individus assument, l'homme contemporain se trouvant dans une quête incessante de soi-même, de valeurs personnelles et collectives²⁹⁰. L. Berger et son équipe ont observé que ce cheminement de l'homme contemporain se dirige plutôt vers la recherche de la dignité que

²⁸⁹ *Son [du Baron] visage était dénué de la moindre trace d'expression et imitait une statue de pierre à la perfection. On pouvait croire évidemment que c'était un soûlard qui était continuellement dans un état de stupeur alcoolique, mais son haleine n'avait pas le moindre relent d'alcool.*

²⁹⁰ *Der moderne Mensch ist – fast unvermeidlich, so scheint es – unaufhörlich auf der Suche nach sich selbst.* – cité in Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Das Unbehagen in der Modernität*, 83.

vers la recherche de l'honneur²⁹¹. Les jeunes gens du *Grand Vestiaire* sont eux aussi préoccupés de trouver des valeurs personnelles qui s'identifient à leurs aspirations, et moins de trouver l'honneur comme reconnaissance sociale. C'est pourquoi ils ne comprennent pas les prétentions d'honneur extérieur du Baron, de Vanderputte ou des adultes en général ; celles-ci s'expriment à travers un style de se vêtir bien réglé, mais où l'humain s'est effacé, puisque les individus se côtoient comme des étrangers, indifférents les uns aux autres :

[...] – le monde était un immense Gestard-Feluche aux manches vides, d'où aucune main fraternelle ne se tendait vers moi [Luc]. 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. [...] je ne voyais que le vestiaire dérisoire et les mille visages qui imitaient en la calomniant, la figure humaine. (L. Gr. Vest., 168.)

L'honneur extérieur, s'il ne reflète pas un honneur intérieur, plus précisément la disponibilité de s'ouvrir à autrui, de s'y intéresser, est un honneur dérisoire. Ainsi s'explique également la métaphore du grand vestiaire : une société qui se fonde sur les apparences et qui annihile les beaux sentiments de la fraternité, de l'amitié ou du dévouement entre les individus, se transforme en un vestiaire sinistre où l'humain a, à vrai dire, déserté. Concernant le Baron, on observe, par ailleurs, que l'élégance et ses belles manières ne vont pas du tout de pair avec le milieu délinquant de la bande de voleurs et que cette dichotomie est visible aussi dans le rapport de Vanderputte et de son appartement luxueux – il ne faut que penser aux meubles rares et aux tableaux d'art qu'abrite sa maison (L. Gr. Vest., 33) où le vieil homme ne se sent pas à l'aise, comme dans un véritable foyer. C'est comme si l'aspect raffiné de sa maison cachait son propre malaise existentiel : il [Vanderputte] n'était pas dans ses meubles, cela se sentait immédiatement. Il allait et venait parmi eux avec l'air d'un maître, mais j'avais cependant l'impression étrange qu'il n'était pas chez lui [...]. (L. Gr. Vest., 36.) Tout en décrivant l'intérieur de la maison, le narrateur note pour ce qui est des meubles une *immobilité* qui suggère une sorte de grâce figée, où de dignité un peu hautaine (L. Gr. Vest., 36). Cette observation est semblable à ce qu'inspirent les manières et le comportement du Baron : celui-ci se tient d'habitude *très droit, raide* même, prêt aux ordres qu'on est en train de lui donner. Cette conduite artificielle pour un homme suscite des suspicions de la part des autres personnages : le Baron serait tantôt un *parvenu* (E., 36), un *escroc* (Les Mangeurs, 235), tantôt une simple marionnette avec laquelle on peut faire ce qu'on veut. Les attributs contradictoires et le mystère identitaire du Baron décontenaient quant à sa qualité d'honneur. Le personnage serait plutôt imbu d'un code de politesse assez complexe et peu

²⁹¹ Ibid., 85.

compréhensible pour l'époque actuelle qui lui confère tout au plus un honneur extérieur qui relève du dandysme et de l'honnête homme à la fois : par son manque de communication, par son impassibilité aux événements extérieurs, qui frôle l'insolence et le défi, et par sa présence froide il rappelle l'esthétique dandy²⁹²; de plus son identité est incertaine, bien qu'il rappelle par ses habits et par ses manières un aristocrate. Ainsi, il fascine et déplaît en même temps. Notons que l'honnêteté à la façon du XVIIe et XVIIIe siècles se caractérise par l'art de plaire tandis que le dandysme est *l'art de plaire en déplaisant*²⁹³. Le Baron impressionne par sa tenue, mais scandalise par son manque de réaction. Le fait qu'il soit pris pour un fétiche voire un porte-bonheur démontre son exotisme. Le seul trait qui le rapproche de l'honnête homme consiste dans la considération dont il jouit de la part des jeunes gens du *Grand Vestiaire* : ceux-ci lui font confiance en dépit de sa présence étrange et le considèrent comme un potentiel modèle éthique. A. Montandon²⁹⁴ délimite l'honnête homme du dandy par l'observation que le premier *se donne comme un modèle beaucoup plus fécond que le second, qui refuse d'être un modèle et d'être imité*. Les personnages des romans garyens, où apparaît le Baron, sont séduits par sa prestance et par le mystère qu'il dégage, mais ils n'ont plus les clés pour accéder à son code éthique, et c'est dans ces moments que sa présence devient encombrante et scandaleuse. Le roman *Europa* nous fournit plusieurs informations sur le Baron et sur le problème de communication entre lui et la société contemporaine, et vice-versa. Dans *Europa*, le Baron est le père adoptif d'Erika qui symbolise l'Europe récente, c'est-à-dire celle du XXe siècle, et le servent fidèle de Malwina von Leyden qui incarne la vieille Europe. Le personnage est donc le dépositaire des manières aristocratiques des siècles passés. Puisque entre la vieille Europe et celle de nos jours il s'est produit une rupture considérable, le Baron ne trouve plus sa place et son apparition est anachronique et obsolète. Il est tel un fantôme qui ne peut se consoler du sort que l'Histoire lui a réservé, notamment son éradication du nouvel ordre social, mais aussi du sort de l'Europe classique dont il se réclame. L'exotisme et les touches dandy s'instaurent ainsi contre sa volonté, lui n'étant qu'une «victime» ou un « survivant » de l'Histoire.

Le fait que Gary insère obstinément ce personnage dans la plupart de ses romans pourrait nous faire conclure que le personnage détient son importance, malgré le ridicule qu'il produit de temps à autre. Le narrateur d'*Europa* pense que l'image du Baron est nécessaire au XXe siècle, époque qui a dû accepter *une civilisation qui ne cherchait même plus à*

²⁹² Montandon, *L'honnête homme et le dandy*, 252 et 255 : *Insolence, ironie, impertinence sont les marques d'une contestation provocatrice qui frise sans cesse le scandale en l'évitant. L'insolence n'est pas un art sans valeur. C'est un moyen d'être égal à soi et supérieur aux autres [...]*.

²⁹³ Ibid., 255 et Stanton, 119.

²⁹⁴ Montandon, *L'honnête homme et le dandy*, 262.

vivre ses nobles mensonges, spoliés et dépossédés de leurs valeurs par la démystification réaliste du nazisme et du stalinisme [...]. (E., 51.) Le Baron serait ainsi le résultat d'une société pénétrée d'imagination, de cérémonial et d'art. Si on pense aux manières délicates du personnage, on constate qu'il respecte au fond un certain code de politesse auquel il se conforme strictement. Cependant il n'y obéit pas par simple formalisme, il est convaincu que c'est de cette façon qu'il peut exprimer par excellence son profond respect pour autrui ainsi que sa foi en l'être humain. Tout ce rituel éthique du Baron semble quelque peu curieux et inutile pour l'homme contemporain. Il faut pourtant comprendre que dans la mentalité et dans les mœurs des époques passées, ce code de politesse était vital.²⁹⁵ Le narrateur d'*Europa* critique au XXe siècle l'effacement à large échelle des rapports respectueux entre les individus, causé en partie par le fléau des idéologies matérialistes. Le Baron serait alors un survivant des anciennes mœurs ; sa vocation ne consiste pas à les réintroduire, mais plutôt à démontrer à la société contemporaine leur actualité et le fait que certains aspects pourraient encore être récupérés. Pour le protagoniste d'*Europa*, Jean Dantès, le XXe siècle a «prostitué» le patrimoine culturel et intellectuel du passé (E., 99). La présence récurrente du Baron reçoit en ce contexte la connotation d'une nostalgie des valeurs du passé, mais aussi d'une nécessité de remédier à l'indifférence de la société de la seconde moitié du XXe siècle concernant la délicatesse et les manières. C'est en ces apparitions opiniâtres que se manifeste l'honneur intérieur de ce personnage. Sa probité est d'ailleurs suggérée dans chaque roman dans lequel il est présent, dès la description de ses vêtements : ceux-ci se distinguent par leur continuelle propreté, nonobstant les circonstances et les épreuves auxquelles il est soumis : [...] *comment ce type-là [le Baron] arrivait à traverser la vie en demeurant aussi propre dépassait son [du personnage Almayo] entendement.* (Les Mangeurs, 236.) Il est visible que cette propreté joint non seulement le plan physique, mais aussi celui moral, à savoir une conscience tranquille. Nous avons remarqué ce double trait déjà chez M. Salomon, ce qui nous fait souligner le rapprochement de ces deux personnages quant à la signification de leur présence dans l'œuvre de Gary. Le seul défaut du Baron qui pourrait s'attaquer à son honneur, est le grand silence et le manque de réactions vis-à-vis des autres personnages et des événements qu'il traverse. Le personnage court le risque de ne pas être crédible dans ses apparitions et dans son rôle, et surtout d'être traité d'égoïste (E., 126)²⁹⁶ puisqu'il est toujours impassible à quoi

²⁹⁵ Mme de Lambert considère au XVIIIe siècle que *la politesse est la qualité la plus nécessaire au commerce ; la politesse est une imitation de l'honnêteté et qui présente l'homme au dehors tel qu'il devrait être au-dedans.* (Citation de ses *Œuvres* parues en 1748 et reprise par E. Bury in *Littérature et politesse*, 196.)

²⁹⁶ [...] il [Danthès] *enviait le Baron et [...] il admirait l'habileté et la maîtrise avec lesquelles ce dernier s'était transformé en statue et s'était mis hors d'atteinte, cessant tout contact avec la réalité. Mais ce retrait, pour habile et compréhensible qu'il fût, relevait néanmoins d'un monstrueux égoïsme.*

qu'il se produise autour de lui et surtout au malheur existentiel des autres. Le Baron ressemble de ce côté aux individus présentés dans *Le Grand Vestiaire*, plus précisément aux adultes, qui effraient et qui déçoivent Luc: ce sont des gens qui pullulent quotidiennement dans la rue, mais qui ont perdu leurs traits humains, puisqu'ils ne ressentent plus rien ; ils ne savent plus s'émouvoir et ils ne communiquent plus. De leur allure d'hommes, il n'en reste que les vêtements qu'ils portent, mais ce sont des habits sans visage, déshumanisés (*L. Gr. Vest.*, 168) - cette image offre également la clé à la métaphore du «grand vestiaire» qui sous-tend la trame du roman. Le Baron est lui aussi sur le point de se transformer en un «grand vestiaire», plus exactement dans une sorte de musée d'habits, de manières et de mentalités : lui, non plus, n'est pas prêt et disposé à changer son mode de vie en faveur des autres, à réadapter son code de politesse aux nouvelles conditions du XXe siècle. À ce danger s'exposent, par ailleurs, aussi les deux autres personnages du *Grand Vestiaire*, Sacha et Vanderputte. On pourrait pourtant conclure que, pour ce qui est du Baron et de l'homme en général, Gary a une vision optimiste, malgré les acceptations négatives et amères à leur adresse. La citation suivante remporte un ton ironique, mais elle nous transmet la foi en l'homme, en son honneur et en sa dignité :

Car vous êtes un très grand mime, Herr Baron. Je [le personnage Radetzky] vous comprends fort bien. Je suis, du reste, en tant qu'humaniste, entièrement d'accord avec vous : l'homme est plus que ce qu'il lui arrive. L'homme est plus que ce qu'il fait. Rien ne peut le souiller, ni les camps de concentration, ni la misère, ni l'ignorance. Il reste toujours propre. Elle reste toujours propre et pure, la figure humaine. (Les Mangeurs, 255.)

Gary réhabilite ainsi même les personnages coupables, même les bourreaux et les opportunistes à la façon de Vanderputte, par exemple, puisque ce sont eux aussi des hommes. S'ils sont devenus condamnables, c'est souvent par mégarde au nom de l'honneur qu'ils le doivent, et à la fois à un mauvais «dressage»²⁹⁷ des circonstances extérieures voire de la société qui les a formés. Il y a pour Gary, en dernière instance, la solution de l'Océan, qu'il adopte aussi dans *La Danse de Gengis Cohn* et qui est seul capable de laver les monstruosité de l'homme, donc des actes de déshonneur, et de faire naître une nouvelle humanité plus digne de son nom. L'Océan remplace ici Dieu, le Créateur unique, image universelle de la modernité. Dans la postmodernité, c'est la *puissance collective*²⁹⁸ qui prend la relève en une étroite relation avec la Nature – celle-ci devient *partenaire obligé*²⁹⁹ dans la recreation de la vie humaine individuelle et sociale. Or l'Océan est métaphore de la Nature, qui, dans la perspective garyenne, reste le seul espoir pour la recreation d'une humanité nouvelle. Quant

²⁹⁷ Idée qui se détache du roman de Gary, *Chien Blanc*.

²⁹⁸ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 27-28.

²⁹⁹ *Ibid.*, 28.

à la moralité du Baron, elle reste équivoque : par son silence soutenu et par son manque de communication avec les autres personnages, le Baron semble ne pas savoir ou vouloir accorder ses principes avec les nouvelles circonstances historiques ; peut-être veut-il tout simplement laisser à chacun le libre choix de ces principes éthiques et de leur façon de les pratiquer.

4. Conclusions

L'honneur équivoque du Baron peut être vu comme une marque de l'éthique postmoderne, où l'ambiguïté³⁰⁰ prend les devants des codes moraux universels. Cela est dû, entre autres, à l'espace esthétique, qui détermine de plus en plus la vie quotidienne, et à la «socialité» qui recrée constamment les mœurs. Le culte exacerbé de la politesse, la théâtralité ainsi que le culte du «soi-comme-art» (*the self as art*), que l'on a pu constater surtout chez le Baron, chez M. Salomon et Sacha, mettent en avant une éthique de l'apparence qui désarçonne quant à ses fondements. Cependant, selon M. Maffesoli, c'est encore un phénomène de l'éthique postmoderne, qui est constructif, puisque dans ce contexte la *forme* de cette éthique peut être *formante*³⁰¹, elle peut recréer le quotidien et la vie sociale ou, en d'autres termes, le «réenchanter». Dans cette perspective, même les traits dandy de Sacha et de Vanderputte réhabilitent ces personnages du point de vue moral. Cependant, la question de l'honneur reste pour ce qui est de Vanderputte la plus attaquable de tous les personnages présentés ici : son éthique se confine dans les conventions de politesse, il ne réussit pas à se libérer de sa lâcheté et de son opportunisme ; c'est pourquoi il va être finalement lynché. Pourtant, le personnage est bien conscient de ses vices : au moment de mourir, il reconnaît sa culpabilité et accepte avec «dignité» son exécution – son seul moment de dignité tout au long du roman.

L'honneur reste équivoque, lors d'une première approche, même pour ce qui est de M. Salomon et de Jeannot : le passé du personnage octogénaire est pour les autres participants de la narration un mystère ; il n'est que peu à peu dévoilé. De plus, le stoïcisme qu'il embrasse lui confère une attitude figée et impartiale par rapports aux autres personnages. Pourtant, tous ses gestes sont fraternels, s'adressant surtout envers les autres. Quant à Jeannot, son identité décontenance aussi : il a l'air d'un voyou, mais ne l'est pas en réalité ; de plus, il devient l'aide principal de M. Salomon, ce qui signifie qu'il prend en charge bien des responsabilités. Et ce sont des responsabilités qui concernent encore les

³⁰⁰ Ibid., 15 et Bauman, 10, 62.

³⁰¹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 107-109.

autres, leur bien-être. Au jeu identitaire des personnages concourt spécialement l'ironie dont ils usent fréquemment lorsqu'ils communiquent. C'est une marque spécifique des romans signés Ajar, qui brouille l'image unitaire du personnage classique, en mettant en œuvre les facettes latentes de sa personnalité. Gary poursuit ainsi son projet du «roman total», amplement exposé dans *Pour Sganarelle*, à travers lequel il entend créer une œuvre qui traite de plusieurs réalités et vérités à la fois, et dont le protagoniste incarne les identités latentes de sa personnalité. Pour Gary, c'est un moyen d'enrichir le Roman et de le rapprocher de l'expérience de la connaissance et de la Vérité (*P. Sg.*, 77 et 79). Du point de vue de l'éthique postmoderne, le jeu identitaire ou le jeu de masques est une tendance indéniable qui, par l'illusion et l'effet de désordre qu'il produit, relève de l'esthétique baroque³⁰². De plus, il engage la communication, la «socialité» entre les individus, favorisant la fraternité et, chez Gary, également la responsabilité. N'oublions que, afin que ce jeu de masques conduise à la communication, le sujet montre du respect et de la politesse envers son interlocuteur, le traitant d'égal à égal. Ainsi, les personnages ne peuvent pas faire preuve d'honneur si, avant tout, ils ne respectent pas quelques lois élémentaires de politesse. Cela est visible autant chez M. Salomon que chez Jeannot et même chez le Baron. L'ironie fine et la mondanité sont une marque de cette «honnêteté», qu'elle soit extérieure ou intérieure et, ainsi, moins évidente, tel Jeannot ou Sacha.

VI. LA FIDÉLITÉ

1. Réflexions générales

La fidélité est une forme éthique qui met l'assise aux autres valeurs morales que nous avons déjà traitées, comme la tolérance, le respect, le pardon, le courage, etc. C'est grâce à elle que l'homme garde un comportement conséquent ainsi qu'une continuité dans ses actions et dans sa vie, en général. La fidélité suppose dans ce cas de bons rapports au passé, donc la mémoire joue un rôle important parce qu'elle lie le passé au présent. Cependant, la fidélité n'est pas identique à la mémoire, elle range celle-ci, elle lui donne une forme et un sens, bref, c'est elle qui la revalorise. Tout comme la mémoire, la fidélité est une arme contre l'oubli, elle met à l'épreuve le temps. Daniel Sibony parle en ce sens plus précisément de *blessures du temps* qui peuvent être mieux traversées et intégrées dans le parcours de la vie grâce à la fidélité: *La fidélité est une production de pensée, de désir faite pour traverser la mort ; non*

³⁰² Ibid., 250.

pas la mort réelle, mais les blessures du temps qui échappent.³⁰³ On constate ainsi un rapprochement de la fidélité à la résistance et à l'épreuve. André Comte-Sponville³⁰⁴ pense que les barbaries politiques du XXe siècle sont nées à cause d'une rupture avec le passé et avec ses valeurs fiables, donc à cause d'une déconsidération de la fidélité pour le passé. L'auteur cité est persuadé que les individus soumis à ces fléaux n'ont résisté, moralement, que par fidélité à un certain passé. La fidélité s'imposerait alors comme un devoir tacite au maintien de l'équilibre moral individuel et collectif, dans une société. Par ailleurs, André Comte-Sponville met en garde contre le phénomène de la fidélité aveugle, à n'importe quoi³⁰⁵ qui risque de se transformer en fanatisme. Pour bien distinguer la véritable fidélité de sa forme dénaturée, il met en évidence un trait principal : la fidélité naît par amour pour une valeur, pour une personne, etc., c'est-à-dire que toute fidélité est aimante et qu'il s'agit ici d'une fidélité à l'amour, et par l'amour³⁰⁶. La fidélité qui a comme fondement la haine ou le ressentiment conséquents est trompeuse et fausse. De plus, pour empêcher encore une possible confusion sémantique, il faut rappeler que la fidélité n'est pas identique à la notion de foi. Raphaël Draï³⁰⁷ délimite celle-ci comme étant un état d'esprit tandis que la fidélité caractérise plutôt un comportement. Cependant la fidélité sans foi, que celle-ci soit religieuse ou personnelle, ne saurait se réaliser. Cet aspect pourra être vu de plus près chez les personnages de Gary qui, s'ils se distinguent par diverses formes de fidélité, ne le doivent qu'à un credo individuel ou collectif. Notons enfin que si la fidélité se réalise par la pratique de la mémoire, elle suppose également un rapport étroit avec la responsabilité, concept clé de l'éthique postmoderne. Bauman ne traite pas de la fidélité dans son essai, mais il met en relief l'importance de la responsabilité. Il vise ainsi implicitement la fidélité, lorsqu'il expose les fondements de l'éthique postmoderne, se résumant, en d'autres termes, dans le dévouement primordial pour autrui (*being-for-the-Other rather than for-itself*³⁰⁸). Le motif de ce dévouement se retrouve dans chaque œuvre de Gary, cependant dans *Les Enchanteurs*, il apparaît sur plusieurs plans: il s'étend à partir de la famille et de l'enfance jusqu'à un public large, déterminé par le métier du protagoniste. Le secret de cette fidélité réside dans l'amour pour l'art et pour la beauté, donc c'est une fidélité qui se réalise à travers une esthétique propre.

³⁰³ D. Sibony, *Partage des eaux* in *La Fidélité*, ouvrage dirigé par Cécile Wajsbrot, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 23.

³⁰⁴ André Comte-Sponville, *Même les saisons sont volages* in *ibid.*, 152.

³⁰⁵ *Ibid.*, 149

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ R. Draï, *À l'épreuve de l'Histoire* in *ibid.*, 107.

³⁰⁸ Bauman, 14.

2. Les Enchanteurs : la tradition des Zaga – une fidélité à l’illusion artistique et au rire

Le roman susmentionné présente l’histoire de la famille Zaga avec des retours en arrière temporels, pour souligner la vocation artistique des membres à travers les époques historiques. Le roman se concentre spécialement sur le devenir du plus jeune descendant, Fosco. Étant donné la lignée artistique qui se maintient à travers les époques, la fidélité joue ici un rôle important qu’il convient de mettre en lumière. On présentera brièvement les membres pour ensuite nous concentrer sur le plus jeune descendant, Fosco, et plus particulièrement sur sa fidélité envers l’esprit familial d’enchanteur.

Les Zaga sont une famille de saltimbanques vénitiens, et le narrateur omniscient qui s’identifie au protagoniste Fosco, présente leur destin au XVIII^e siècle dans la Russie de Catherine II la Grande. Le livre trace le parcours du plus jeune représentant de la famille, Fosco. Son grand-père, Renato Zaga, avait été jongleur de métier, avec de l’expérience dans des troupes de la commedia dell’arte, et vers le déclin de son âge, il se fit remarquer par ses capacités de prédire l’avenir. Malgré son don de divination, le narrateur nous explique que son aïeul *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 [...].* (*Enchant.*, 10.) C’est un trait paradoxal de la personnalité de Renato Zaga dont hériteront Giuseppe, son fils, et Fosco, son petit-fils. Le père du narrateur, Giuseppe, est astrologue et alchimiste et il encourage à chaque occasion le penchant à l’imagination et aux contes de fées de son fils. Celui-ci deviendra romancier, *maître de mille destins qu’[il] aurai[t] [lui]-même créés.* (*Enchant.*, 31.) Ce qu’il gardera de la tradition artistique de sa famille, ce sera l’art de plaire, d’enchanter le public, de *lui procurer ces moments d’oubli qui lui permettent ensuite de mieux ouvrir les yeux* (*Enchant.*, 30.), donc une manière spéciale de sensibiliser et de faire découvrir des vérités. Même si Fosco sera le premier des Zaga à embrasser la profession d’écrivain, il reste pourtant fidèle au métier perpétué dans sa famille, puisqu’il en garde l’essence : l’enchantement ou la force salutaire de la séduction. Cela s’entend paradoxal, surtout lorsqu’on note également les propos de J. Baudrillard sur la séduction ; il est d’avis que ce phénomène fonctionne par une «stratégie du trompe-l’œil» (*strategy of deception*)³⁰⁹ : séduire signifie, selon lui, «mourir comme réalité et se recréer personnellement comme une illusion»³¹⁰, mais comme une illusion capable d’«enchanter» autrui ; l’illusion n’est pas ici distante et inaccessible – elle est dynamique parce qu’elle réussit à métamorphoser le sujet qui se laisse emporter par elle. Cependant le phénomène de la séduction est bien ambivalent :

³⁰⁹ Jean Baudrillard, *Seduction*, St. Martin’s Press, New York, 1990, p. 69.

³¹⁰ *Ibid.*: *To seduce is to die as reality and reconstitute oneself as illusion.*

d'un côté, il répand une atmosphère de superficialité et il inspire de la méfiance ; de l'autre côté, il a l'effet de guérison pour les personnes qui souffrent des maux «moraux» (*Enchant.*, 13) :

[Giuseppe à Fosco] : – *Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot, enchanter, telle est la vocation de notre vieille tribu, mon petit [Fosco]... C'est pourquoi tant d'esprits chagrins qui ne discernent nulle part le moindre sens caché ni la moindre étincelle d'espoir, nous traitent de charlatans...* (*Enchant.*, 12.)

Se tenant au principe de la séduction, Renato Zaga guérissait ses spectateurs du poids existentiel et de son sérieux par ses numéros de jonglerie, tout en les divertissant ; Giuseppe Zaga est au service de l'impératrice Catherine : celle-ci souffre de troubles digestifs chroniques et il doit fournir chaque fois l'antidote adéquat en lui donnant ainsi chaque fois l'espoir de la guérison ; Fosco Zaga guérit à son tour son public des angoisses et des doutes métaphysiques à travers son art romanesque, puisqu'il réussit à le rassurer – il avoue d'ailleurs être devenu un écrivain célèbre grâce à un grand nombre de lecteurs et d'admirateurs. (*Enchant.*, 210.) Cet art de rassurer à travers l'illusion repose sur quelque chose de faillible, c'est l'expression elle-même de la faillibilité humaine, d'après les observations de J. Baudrillard³¹¹ ; pourtant l'art des Zaga a une force secrète qui émerveille et qui rend de l'optimisme, nonobstant les situations tragiques de l'existence. J. Baudrillard pense que la force de la séduction résulte de la mise en scène de la condition humaine faillible et surtout de la façon dont celle-ci est représentée³¹². Si l'on se demande à l'égard de Fosco pourquoi sa fidélité à l'illusion artistique de sa famille persiste, la réponse serait évidente : grâce à la force séductrice qui «guérit» l'homme et qui le maintient en vie, en dépit de sa condition mortelle ; il faut préciser que la force séductrice de l'illusion est salutaire et tout aussi importante pour Fosco lui-même que pour son public : *Il m'[Fosco] 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 [...].* (*Enchant.*, 294.) L'insistance sur l'illusion et l'imagination qu'on retrouve constamment dans le roman renvoie à l'univers baroque. La narration se déroule pendant le règne de Catherine II la Grande, qui marque une opposition considérable à l'esprit enchanteur des Zaga. Cela est souvent suggéré par le narrateur comparant le climat froid de la Russie aux températures douces de l'Italie, le pays d'origine des Zaga. En dépit de ces conditions de vie, Giuseppe et Fosco, aidés par Teresina et Ugolini, vont réenchanter la Russie enneigée et implicitement leur existence ici. Fosco fera usage du même art, des siècles après, plus exactement au XXe siècle, dans ses créations

³¹¹ Baudrillard, *Seduction*, 83.

³¹² *Ibid.*: *To seduce is to appear weak. To seduce is to render weak. We seduce with our weakness, never with strong signs or powers. In seduction we enact this weakness and that is what gives seduction its strength.*

littéraires. Précisons que la chronologie n'est pas linéaire dans *Les Enchanteurs*, et cela amplifie l'effet d'illusion et de magie de la trame narrative. C'est comme si le temps se serait arrêté. M. Maffesoli³¹³ voit dans la persistance de la perspective illusionniste ainsi que dans la suppression du temps un trait de l'esthétique baroque, tendance qui n'est pas propre seulement au XVIIe siècle mais qui apparaît également au XIXe siècle et dans la seconde moitié du XXe siècle. Le baroque se focalise sur une jouissance immanente de l'existence, qui devient possible en dépit du tragique de la condition humaine ; il promet à travers son esthétique le bonheur individuel et collectif en cette existence, ne le reportant pas vers un au-delà et abandonnant les individus dans une attente incertaine. C'est également la conviction de Fosco qui reste fidèle à cet art à travers les époques. M. Maffesoli délimite cette perspective comme un trait fondamental de l'éthique postmoderne qui met en œuvre une esthétisation de type baroque du quotidien. Même si le baroque repose sur l'apparence, sur la séduction, il réussit à transformer ces traits faillibles en des traits de force qui exaltent la vie³¹⁴. Fosco devient tôt conscient de l'enjeu du métier d'enchanteur qui est une affirmation de la vie et de la fraternité nonobstant les événements extérieurs de l'existence. C'est encore une raison pour laquelle il reste fidèle à ce métier et à cette philosophie de vie.

Par ailleurs, le jeune Zaga doit sa fidélité à la profession familiale également à un échange³¹⁵, à un dialogue imaginaire avec ses lieux d'enfance (la forêt féerique de Lavrovo avec ses imposants chênes séculaires), mais aussi aux entrevues fréquentes avec son père qui l'initie peu à peu, dès son plus jeune âge, aux secrets du métier d'enchanteur. C'est de Giuseppe que le narrateur apprend la vraie figure de son grand-père ainsi que l'héritage invisible de celui-ci. Enfin, ce qui lie tous les Zaga et leur métier est un vieux Livre de famille qui garde entre ses reliures en cuir deux secrets professionnels, mais aussi existentiels, que Renato a dévoilés avant de mourir, pour qu'ils soient transmis à sa descendance. Au moment où Fosco est déjà assez mûr pour pouvoir les comprendre, son père lui permet d'ouvrir le Livre : seulement, le jeune Zaga est assez déçu, puisqu'il ne trouve rien d'écrit où de griffonné – le Livre contient sept pages faites du meilleur vélin (*Enchant.*, 241.), très blanches, mais vides. Quant aux secrets, ils sont tout aussi surprenants que le Livre même : *Les pages blanches signifient que rien n'a encore été dit, que rien n'est perdu, que tout reste encore à créer et à accomplir. Elles sont pleines d'espoir. Elles enseignent la confiance dans l'avenir.* (*Enchant.*, 51.) Le

³¹³ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 177 et 183.

³¹⁴ *Ibid.*, 172 : [...] le baroque a su faire de la faiblesse une force indéniable. [...] C'est cela le grand intérêt du baroque : montrer qu'il y a une harmonie supérieure, c'est l'harmonie qui intègre la dysharmonie, la douleur.

³¹⁵ Cécile Wajsbrot, *Préface* et Daniel Sibony, *Partage des eaux* in Cécile Wajsbrot, *La Fidélité : Pas de fidélité sans échange* [...] (p. 12.) et *On dit que la fidélité est une valeur ; or toute valeur comporte l'épreuve de son partage.* (p.18.)

second secret, c'est la dérision, la force *profonde et bienheureuse* (*Enchant.*, 54.) du rire, et le narrateur souligne cette étonnante vérité par l'image emblématique de son grand-père agonisant qui, avant de mourir, éclata de rire. Fosco reconnaît le premier secret comme une très grande sagesse de son aïeul et admire la fine stratégie de celui-ci à la faire parvenir à la postérité : le narrateur se rend compte que Renato Zaga n'y a exprès rien écrit pour empêcher les «lecteurs» de son Livre de considérer ses «écrits» et ses expériences comme les seuls vrais et comme les seuls modèles. Il a voulu, par contre, suggérer que la vie contient toute une multitude de vérités qu'il faut envisager et respecter dans leur ensemble, et donc qu'un seul livre ne saurait les contenir toutes. Quant au rire, le narrateur se rend compte, plus tard, de son pouvoir thérapeutique qui peut chasser même une épidémie de peste, qui soulage les souffrances physiques des individus et qui est à même de contrecarrer les injustices de l'Histoire et de la société auxquelles ceux-ci sont souvent soumis :

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 quartiers. [...] C'est pourquoi jusqu'à ce jour toutes les pestes du monde craignent le rire par-dessus tout, car celui-ci possède des vertus désinfectantes qui sont fatales aux Puissants. (Enchant., 154.)

L'humour et la dérision sont pour Renato Zaga l'arme par excellence contre la condition humaine et contre la mort. C'est grâce à cette arme, d'après lui, que l'homme peut traverser sainement la vie en vainquant ; l'aïeul de Fosco le démontre d'ailleurs, comme nous venons de noter, par sa fidélité inébranlable dans son métier de saltimbanque et par sa mort exemplaire qui en résulte. Mais, si le rire a une telle force thérapeutique et qu'il est si prisé chez les Zaga, c'est aussi à cause du fait qu'il manifeste une illusion : l'illusion de la légèreté et de l'optimisme, nonobstant les circonstances. À ces deux secrets principaux s'ajoute encore l'amour (*Enchant.*, 20.), selon le dire de Giuseppe, ce qui nous fait conclure que le rire propagé dans la famille Zaga, n'est pas de nature cynique ou blessante, mais qu'il sourd de l'amour pour la vie et les hommes, c'est donc un rire tonique et confiant. On se demande pourtant d'où cette volonté obstinée et cette fidélité de Fosco à la tradition comico-artistique de sa famille ? Est-ce de la fidélité ou est-ce qu'il s'y engage par contrainte ?

Nous avons mis en relief auparavant le fait que Giuseppe Zaga initie très tôt son fils au métier de la famille, et que ce sont, d'un côté, les effets salutaires de la séduction qui rendent le garçon confiant dans le métier d'illusionniste ; de l'autre côté, son père ne lui impose jamais cette voie professionnelle ; il veut seulement sensibiliser l'enfant, lui faire découvrir un peu de son univers d'astrologue et d'illusionniste, pour laisser à Fosco le choix de sa future profession. Le jeune Zaga est chaque fois ravi par les propos et les explications de son père, qu'il aime autant qu'il respecte. Cependant s'il se décide pour la carrière

d'écrivain, c'est grâce à la présence de son précepteur, Ugolini, et de sa belle-mère, Teresina. Giuseppe Zaga épouse celle-ci lors d'un voyage en Italie et l'amène en Russie. C'est encore une très jeune femme, pleine d'humour et de joie, qui émerveille par sa présence et par sa manière désinvolte d'être non seulement Fosco mais aussi toute la maison Zaga. Le narrateur nous informe que le père de Teresina avait été un célèbre interprète des troupes de la commedia dell'arte et que sa fille y avait grandi, en adoptant la même occupation (*Enchant.*, 99). Ce milieu l'a formée avec un attachement spécial à l'art, à la comédie et à la moquerie. La profonde affection de Fosco et son amour pour la nouvelle maîtresse de maison, va le conduire vers le métier de romancier. Il pense que de cette manière il ne pourra jamais oublier sa belle-mère et qu'elle ne mourra jamais, puisqu'il la maintiendra en vie grâce à chaque roman écrit. L'image finale des *Enchanteurs* où Teresina agonise et où Fosco la garde encore en vie grâce à ses dons d'illusionniste est significative en ce sens : *Je [Fosco] la rendais ensuite à la vie avec une aisance dont je n'étais pas peu fier, et elle se jetait dans mes bras, m'embrassait, riait, car rien ne lui faisait davantage plaisir que de faire la nique au malheur ; et plus loin dans le texte, l'épouse de Giuseppe remercie son beau-fils : Je suis si heureuse d'être guérie, Fosco. Je te dois la vie [...] (Enchant., 394-395). Or, en cet endroit de la trame romanesque, la scène décrite devient équivoque : d'une part Teresina agonise et elle semble avoir déjà rendu l'âme, puisque Giuseppe Zaga et quelques aides se préparent à enterrer le corps inanimé ; d'autre part, elle est encore en mesure de parler à son beau-fils, car elle lui lance cette réplique pleine de reconnaissance que nous venons de citer, et qu'elle porte ensuite un court dialogue avec Fosco. Cette image finale peut être comprise de deux manières : Teresina qui, avant de mourir véritablement, veut se rassurer qu'elle continuera de vivre grâce à l'imagination proluxe de son beau-fils et à la fidélité à l'illusion de ce dernier. Par ailleurs, ce court dialogue final peut être également l'œuvre de Fosco qui veut ainsi se persuader de ses pouvoirs d'illusionniste et du fait que le souvenir de sa belle-mère tant aimée vont rester en dépit de l'usure du temps. La fidélité à l'illusion du jeune Zaga signifie pour Teresina aussi la fidélité de ce dernier pour elle, pour son image et pour son identité. L'identité italienne de Teresina est, de plus, apparentée à celle de l'aïeul Zaga, selon nos observations antérieures, ce qui souligne au fond la fidélité et l'amour de Fosco pour l'esprit et la tradition à la vénitienne de sa famille. Le métier d'enchanteur du jeune Zaga à travers l'écriture, ne relève donc pas d'une fidélité imposée, mais d'une fidélité naturelle, *aimante*³¹⁶. En dehors du caractère «aimant» de la fidélité de Fosco, celle-ci pourrait être argumentée dans un certain degré aussi comme héréditaire. Le narrateur nous mentionne en passant, au début du roman*

³¹⁶ André Comte-Sponville, *Même les saisons sont volages* in *ibid.*, 149.

lorsqu'il présente sa famille et ses racines, l'existence de deux beaux-frères et d'une belle-sœur qui auraient adopté le même métier familial pour l'exercer ensuite, chacun à sa manière, dans le monde entier : Fosco nous précise pour ce qui est de ses deux beaux-frères que l'un devint jongleur et acrobate et l'autre un bon violoniste (*Enchant.*, 26). Les frères et la sœur du narrateur ne jouent pas de rôle dans le roman, ils sont simplement nommés pour souligner la lignée artistique et illusionniste de la famille Zaga. Ce trait, à son tour, nous fait insister sur le caractère atavique de la fidélité envers l'art de Fosco et de sa famille, en général. De plus, n'oublions pas le rôle tout aussi important de Teresina et de Signor Ugolini dans le développement de la fidélité à l'illusion artistique chez le jeune Zaga : les deux sont également des Italiens et ils sont des comédiens passionnés de la commedia dell'arte. Dès qu'ils ont du répit, ils s'adonnent à leur art en y entraînant souvent Fosco. Celui-ci sera émerveillé surtout par le riche esprit inventif des deux comédiens dont le jeu procure des moments de liberté et de bonheur. *Les Enchanteurs* est un roman d'apprentissage qui se déroule autour de la figure du jeune Fosco : celui-ci fera diverses découvertes dont celle de la fidélité envers l'art et l'enchantement pratiqués au quotidien, d'une fidélité à soi-même qui s'étend ensuite à une fidélité envers autrui et, enfin, d'une fidélité envers les valeurs de ses aïeux.

a.) De la fidélité à soi-même à la fidélité-modèle

Penchons-nous, en premier lieu, sur le rôle de Signor Ugolini en tant que modèle de fidélité pour ce qui est de la vocation individuelle. Précisons que Fosco, avant qu'il fasse la connaissance de Teresina lorsqu'il est âgé de douze ans (*Enchant.*, 72.), passe son enfance auprès d'Ugolini qui lui prodigue les soins d'une mère, car Fosco a perdu sa mère naturelle à sa naissance. La présence de ce dévoué domestique fera découvrir à Fosco un certain modèle de fidélité envers soi-même et envers sa vocation, que l'enfant adoptera plus tard en tant qu'adulte et artiste ; ce modèle sera ensuite complété par Teresina, mais l'initiateur reste Ugolini. Arrêtons-nous maintenant sur ces deux personnages et sur les quelques données de leur biographie avant qu'ils arrivent dans la maison Zaga : Ugolini est un ancien interprète vénitien de la commedia dell'arte que Giuseppe Zaga a persuadé de l'accompagner de retour en Russie, et il en fera de même pour Teresina ; le père de Fosco sauve de cette manière les deux personnages des emprises de la mort : Ugolini veut se suicider par chagrin d'amour dans le Grand Canal (*Enchant.*, 60.) et Teresina manque de mourir de faim et de misère. En amenant les deux en Russie, le père Zaga leur donne la possibilité de se créer une nouvelle vie car il les héberge dans sa grande maison et il leur laisse l'option de s'y rendre utiles :

Teresina y devient la respectable maîtresse et Ugolini précepteur et une sorte de nourrice pour Fosco. Le roman présente le comédien vénitien chez les Zaga en Russie bien avant l'apparition de Teresina ; l'Italien connaît donc Fosco depuis son enfance, ce qui établit entre eux plus de familiarité et de confiance : Ugolini est pour Fosco un compagnon de jeu, de bonheur et de malheur. L'ancien comédien a ainsi l'avantage vis-à-vis de Teresina d'être plus proche de Fosco et l'éducation qu'il lui donne constitue les prémices de son modèle de fidélité. Or le commencement d'une initiation, ses bases, sont souvent plus profondes et plus pertinentes que ce qui suit cette première étape. C'est pourquoi nous nous arrêterons dans les pages suivantes sur la personnalité d'Ugolini et sur sa relation avec le narrateur ainsi que sur son modèle de fidélité qu'il transmet à l'enfant.

Le rescapé italien prend en charge le fils de G. Zaga avec un dévouement extraordinaire, et si on essaye de s'expliquer cette attitude d'Ugolini envers Fosco, on trouve plusieurs causes : une première réponse serait sa profonde reconnaissance pour son bienfaiteur (*Enchant.*, 59) qui, en plus de le sauver de la noyade, l'aide à regagner une nouvelle voie dans sa vie et donc de redonner un sens à celle-ci. La seconde réponse qui ressort du roman est liée au métier de comédien de l'Italien sauvé : Ugolini retrouve une autre manière d'exercer son art et de le rendre utile, à savoir, en s'occupant de Fosco et en lui enrichissant l'imaginaire enfantin des personnages loufoques de la commedia dell'arte. C'est une modalité pour l'ancien comédien de rétablir un lien avec son identité artistique qu'il avait voulu refouler à cause des malheurs qu'elle lui avait apportés en Italie. Ugolini renoue avec sa vocation des tréteaux sans laquelle il ne pourrait pas vivre et communiquer véritablement ; il retrouve le chemin de la fidélité à lui-même. Il se rend compte, par ailleurs, que ce n'est qu'un enfant avec son imaginaire qui le comprendrait le mieux en tant que personne et qui comprendrait le message de son art dramatique. Fosco se rappelle la scène suivante, lorsqu'il était malade :

Pour me [Fosco] faire rire, roulant des yeux affolés, il [Ugolini] faisait monter et descendre à toute vitesse sa pomme d'Adam, ayant fait mine auparavant d'avaler sa grosse montre, qu'il escamotait habilement sous les dentelles de sa manche. Il était drôle et touchant : il me paraissait avoir été conçu pour figurer parmi les dessins de mon livre préféré, «Les Aventures du pauvre Jacques» [...]. (*Enchant.*, 60.)

Si l'on tient compte du fait que le narrateur parle ici de ses expériences d'enfance, on pourrait conclure qu'en effet Ugolini a trouvé en Fosco un bon interlocuteur et à la fois un admirateur de son art. Il y a même plus : Fosco est littéralement séduit par la personne d'Ugolini et par les personnages bizarres et ridicules que celui-ci incarne à diverses occasions ; l'enfant est littéralement fasciné par Ugolini et son univers vénitien. Fosco découvre à l'illusion une force surprenante de libérer l'homme de ses maux et de ses peines,

que ceux-ci soient moraux ou physiques ; et il détient la preuve personnellement, car il a vécu ces «séances» comme sujet. L'enjeu de la fidélité envers l'art d'Ugolini est ainsi simple : le ludisme d'Ugolini a eu chaque fois du succès auprès de Fosco, donc l'enfant lui restera fidèle et adoptera une éthique semblable. Le hasard fait que le domestique italien transmet les mêmes valeurs à Fosco que Renato Zaga aurait voulu lui léguer. La manière d'Ugolini est cependant plus convaincante pour l'enfant car il offre son accompagnement à Fosco chaque fois que celui-ci en a besoin, donc il est physiquement présent auprès de l'enfant. Voici ce qu'affirme le narrateur à propos de sa fidélité à la dérision :

C'est à [...]Ugolini [...], que je [Fosco] dois d'avoir rencontré dès mes premiers pas sur la terre russe les personnages de la commedia dell'arte qui devinrent mes inséparables compagnons. Je les ai appelés à mon secours aux heures difficiles, lorsque le doute se met à jouer de ses orgues de tristesse, et ils accouraient aussitôt avec leurs rires, leurs pirouettes et leurs lazzi, pour me rappeler que rien n'aide tant un homme à tenir debout sous le poids écrasant du monde que la légèreté [...]. (Enchant., 61.)

Nous avons noté auparavant que c'est aussi par séduction que Fosco garde la continuité professionnelle des Zaga. Il faut comprendre ce terme non comme un dévoiement, mais comme un ressort qui éveille l'esprit humain et ses vocations. Il y a aussi le danger qu'elle produise un chaos moral, mais alors il devrait y avoir des séductions de nature différente. Cela n'est pas le cas de Fosco qui a joui dans son enfance, commençant avec Ugolini et son père, de séductions du même genre, orientées vers l'univers de l'enchanteur et de son métier. Les séductions venant à l'encontre de cette image et de cette éducation de l'enfance seront répudiées par Fosco puisqu'il trouve finalement sa vocation. Daniel Sibony³¹⁷ en explique le processus en soulignant le fait que même si la séduction peut détourner l'homme de son chemin à suivre, elle le lui rappelle parallèlement et c'est alors la liberté de l'individu de choisir entre une nouvelle voie où la continuation de l'ancienne. N'oublions pas l'idée d'échange dans la fidélité, donc l'idée d'altérité, qui y opère aussi et qui peut être forte ou faible. Selon son intensité, elle quitte l'individu en séduction voire dévoiement ou, par contre, le fortifie, en l'aidant d'y résister. L'altérité correspond, dans le cas de Fosco, à ses maîtres illusionnistes : son père, son grand-père, Ugolini et Teresina. Le jeune Zaga restera fidèle au souvenir immortel de ces personnages. Pour ce qui est d'Ugolini, Fosco le retrouvera toujours dans la figure d'Arlequin (*Enchant.*, 7 et 50), même plus tard au cours de sa vie : les flammes du feu, lorsqu'il se chauffe auprès de sa cheminée, les singes «de folie» (*Enchant.*, 162.) que Teresina achète du comte Arbatov, l'atmosphère d'un carnaval ou tout simplement la ville de Venise sont encore des formes pour Fosco qui lui rappellent Arlequin et Ugolini à

³¹⁷ D. Sibony, *Partage des eaux* in *ibid.*, 17 : *On peut surmonter la contradiction en rappelant que la séduction fait partie des forces de vie, et qu'en risquant de vous détourner de votre chemin, elle vous rappelle que vous avez un chemin, elle vous aide même à le dessiner en vous rappelant que dans ce chemin une altérité est à l'œuvre qu'il ne faut pas méconnaître.*

la fois. Le narrateur des *Enchanteurs* précise qu'Ugolini excellait toujours dans l'interprétation de ce rôle de la commedia dell'arte et c'est par une affinité avec ce personnage qu'il aimait enfiler le plus souvent le costume d'Arlequin lors des jeux d'enfance avec Fosco : J. Baudrillard souligne l'aspect ludique et fatidique de la séduction³¹⁸, et, dans l'exemple de Signor Ugolini et de Fosco, elle s'entérine aussi : l'enfant développe sa fidélité envers son maître grâce à l'amusement voire à la «séduction» du jeu ; c'est également par ce penchant vers l'art dramatique que le lecteur peut déjà deviner le futur Fosco et sa profession, en d'autres mots, sa destinée d'artiste :

Je [Fosco] crois que c'est à ces jeux et à mon cher et adorable Ugolin, qui repose depuis longtemps, revêtu 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 sourire. (Enchant., 63.)

Le modèle qu'Ugolini transmet à son néophyte est, avant d'être un modèle artistique, un modèle de fidélité et c'est en premier lieu la personne elle-même de l'Italien qui le démontre : Ugolini reste fidèle à son pays et à l'art carnavalesque de celui-ci, malgré sa tentative de suicide et sa décision de partir avec Giuseppe pour la Russie, donc de changer de pays et de culture. Cette fidélité obstinée du comédien italien pour ses racines et pour ses propres aspirations, en dépit du passage du temps et des changements extérieurs servira de modèle pour Fosco qui comprendra plus tard que ce n'est qu'ainsi qu'il peut se sauver comme individu et que son modèle de fidélité pourra aussi sauver les autres. Cette idée rejoint les propos de K. T. Gallagher, qui, définissant le concept de la fidélité en général, pense qu'il est impossible d'être fidèle à quelqu'un ou à quelque chose si l'on ne l'a pas premièrement envers soi-même³¹⁹. Cependant, même en essayant de garder constamment cette fidélité envers soi-même, le chemin de la fidélité envers soi-même et envers autrui n'est pas exempt de contradictions et de ruptures : l'affirmation que fait le narrateur à l'adresse du passé d'Ugolini pourrait nous déconcerter : en résumant les aventures et les motifs pour lesquels Ugolini quitte Venise, Fosco pense que celui-ci, *obligé de renoncer à la fois à l'amour et au théâtre, [...] renonça, en quelque sorte, à lui-même (Enchant., 60)*. On serait tenté, suite à ces propos, de considérer ici le comédien italien comme voulant changer d'identité et comme voulant passer l'éponge sur son passé qui faillit le mener à la mort. Il y a dans ce geste d'Ugolini une certaine renonciation à lui-même tel qu'il fut jusqu'à l'incident de la noyade, mais la vie qu'il mènera auprès de Giuseppe et de Fosco Zaga en Russie démontre une continuation de sa

³¹⁸ Baudrillard, *Seduction*, 131: [...] *seduction is both game and fate.*

³¹⁹ Kenneth T. Gallagher, *The Philosophy of Gabriel Marcel*, Fordham University Press, New York, 1975, p.69: [...] *one requirement of fidelity is a unity of the self beyond and across the immediate states of consciousness: it is literally unthinkable that I be united with another unless I am united with myself.*

profession en d'autres conditions. Il renonce à lui-même par le fait qu'il se consacre entièrement à l'éducation de Fosco et qu'il se met volontairement aux services de Giuseppe. Il retrouve son identité et le sens de son existence en se dévouant à cette famille dont les aspirations correspondent en grande partie aux siennes. La renonciation d'Ugolini est plutôt trompeuse parce qu'elle ne fait que renforcer la fidélité à sa vocation de comédien et d'aventurier. D. Sibony souligne à son tour ce trait contradictoire de la fidélité – il pense que la qualité de ce lien est visible dans *sa capacité de reprise, de métamorphose et d'intégration de ses cassures*³²⁰. Or Ugolini ainsi que Teresina font preuve de ce processus sinueux de la fidélité. P. Ricœur³²¹ remarque, de son côté, que la fidélité envers soi-même est difficile et qu'elle est souvent minée par l'usure du temps. Cependant, tout individu est capable d'affronter la *durée ruineuse*, même s'il doit traverser des *crises*, des *hiatus* afin de *reconquérir les intentions capables de l'unifier*³²². Ces moments de résistance et de combat³²³ sont alors *les passages les plus remarquables de notre durée*³²⁴.

Par ailleurs, la relation entre Ugolini et Fosco se rapproche presque entièrement à celle entre Ambroise Fleury et son neveu, Ludo, des *Cerfs-Volants*. L'éducation que donne le facteur de Cléry à son neveu orphelin se caractérise aussi par une certaine fidélité que le premier enseigne au second à travers le jeu, plus précisément le jeu avec les cerfs-volants, pareillement à la manière adoptée par Ugolini. Ludo comprendra la moralité de son oncle comme une fidélité aux valeurs patriotiques, comme l'honneur, le courage ou la liberté, mais aussi comme une fidélité à l'imagination et à l'idéal. Ambroise Fleury enseigne cette éthique à son neveu pour le fortifier contre le mal et contre le désespoir qui parsèment l'existence humaine, bref la fidélité que défend le personnage engendre la résistance, mais aussi le courage³²⁵. De plus, nous avons mis en évidence lors de l'analyse des *Cerfs-Volants* le fait que le courage et la résistance d'Ambroise Fleury et de son neveu sont dus à la mémoire historique et à la mémoire familiale – il s'agit ici plus précisément d'une fidélité à ces deux types de mémoire. Chez Ugolini et Fosco, la fidélité a la même coloration : chez Fosco, on peut voir une fidélité à la mémoire de sa famille, chez Ugolini, une fidélité à la mémoire de son pays l'Italie et surtout à la culture artistique de Venise. Cette fidélité donne aux personnages le courage de continuer la tradition artistique dont ils se réclament, indifféremment du pays dans lequel ils se trouvent et de son régime, et même

³²⁰ D. Sibony, *Partage des eaux* in Wajsbrot, *La Fidélité*, 19.

³²¹ P. Ricœur: *Le Volontaire et l'involontaire*, p. 426.

³²² Ibid.

³²³ Cf. le chapitre sur la résistance et le courage du présent travail.

³²⁴ P. Ricœur: *Le Volontaire et l'involontaire*, p. 426.

³²⁵ Vladimir Jankélévitch : *Les vertus et l'amour*, volume 1, p. 89 : [...] *il faut du courage pour rester fidèle [...]. La fidélité est un courage opiniâtrement continué.*

indifféremment de l'époque historique qu'ils traversent. (Cela vise surtout Fosco qui, par son art d'enchanteur, se retrouve même au XXe siècle.) Les personnages et leurs gestes résistent ainsi au passage du temps et aux dangers que celui-ci peut entraîner.

b.) Fosco et la fidélité à l'enfance

Si le jeune Zaga manifeste une sympathie et une fidélité à part pour Ugolini, il le fait également pour ce qui est de son enfance, dont le maître italien fait en grande mesure partie. Le narrateur des *Enchanteurs* avertit ses lecteurs dès les premières pages du roman de l'importance de son enfance pour sa profession mais aussi pour son parcours existentiel : *Mes [de Fosco] premières années furent un long murmure des chênes, c'est en leur compagnie que j'ai fait mes premiers pas ; il me semble parfois que ce sont eux qui m'ont bercé plutôt que ma nourrice, et qu'ils m'ont plus appris que mes précepteurs.* (*Enchant.*, 7.) L'auteur évoque dans les premiers chapitres du livre l'univers magique de son enfance qu'il classe dans ses souvenirs comme une période heureuse et qui lui servira de base et de source créatrice pour le reste de sa vie. Il le déclare déjà dans les premières lignes du roman, pareillement à un préambule du message de son livre : *Je [Fosco] me suis conservé enfant par refus d'être un homme.* (*Enchant.*, 7.) Toutes ces allusions insistantes à l'enfance, faites bien avant le véritable commencement de la trame narratrice³²⁶, ne sont qu'un éloge apporté aux qualités irrécupérables de cet âge ; il y en a, en même temps, une grande nostalgie qui se dégage de la voix du narrateur – celui-ci veut justifier son roman par l'attachement éprouvé pour son enfance et par la fidélité qu'il lui a toujours portée. L'apologie de son enfance exposée dans les premiers cinq chapitres explique parallèlement le choix du narrateur pour son futur métier d'écrivain ; autrement dit, c'est l'amour pour son enfance et le bonheur de l'époque qui ont poussé Fosco à la création d'œuvres littéraires. L'auteur mentionne en ce but le moment difficile de sa maturité, lorsque l'imagination débordante de l'enfant qu'il était le quitta et le jeta brutalement dans une solitude inattendue : le sérieux et la gravité de la réalité assaillirent son monde merveilleux d'autrefois. Fosco est si déçu et si désemparé du choc qui vient de lui arriver, qu'il tombe grièvement malade (*Enchant.*, 30). Son père est le seul qui ne s'inquiète pas trop, parce qu'il y reconnaît la métamorphose d'âge inévitable de son fils qui allait s'installer un jour ou l'autre ; G. Zaga décrit ce phénomène à Fosco comme l'abandon de l'enfance pour l'âge d'homme, voire l'abandon du merveilleux en faveur du sérieux. Le jeune Zaga, de son côté, reconnaîtra plus tard l'erreur de cette affirmation paternelle, puisqu'il considère être resté fidèle à son enfance et à son monde fabuleux à travers l'écriture :

³²⁶ L'action du roman commence seulement à partir du chapitre VI, avec l'entrée en scène de Teresina.

Mon enfance n'allait jamais me quitter. Simplement, elle s'était cachée pour m'aider à mieux faire semblant d'être un adulte. Maternelle, elle voulait ainsi me permettre de me durcir, car il ne fait pas bon aller parmi les hommes lorsqu'on n'a pas appris à protéger d'une carapace solide ce roseau vulnérable et rêveur que l'on garde en soi. (Enchant., 30.)

Le narrateur généralise cette observation concernant l'enfance et conclut que c'est de la faute des hommes s'ils perdent cette partie de leur vie ; elle reste pourtant quelque part enfouie dans leur esprit, ne les ayant pas quittés. Il revient donc à chaque individu de la ressusciter et de lui rester fidèle, parce que de cette façon ils humanisent et enrichissent leur vie. Fosco le fera, quant à lui, à travers sa profession de romancier.

La capacité d'aimer est un autre aspect important pour le jeune Zaga, et se réclame, selon son expérience, aussi de l'enfance : selon lui, l'amour est une œuvre d'imagination ; or l'imagination est le plus développée chez l'enfant qui croit en ses fantaisies et qui en émerveille son existence. La scène finale du roman renforce de plus cette idée : Teresina meurt consolée et en paix, sachant qu'elle vivra longtemps encore par l'intermédiaire de l'imagination et des livres de son beau-fils; elle le félicite sur son lit de mort, en louant sa fidélité à l'enfance :

[Teresina] - [...] Tu [Fosco] est resté beaucoup plus enfant que je ne le croyais.
[Fosco] - Je ne vieillirai jamais, lui annonçai-je [Fosco]. C'est très facile. Il suffit de l'encre, du papier, d'une plume et d'un cœur de saltimbanque. (Enchant., 395.)

Ainsi, l'enfance que Fosco expose à ses lecteurs, mais aussi sa vie, sont en partie inventées par lui, vu qu'il maîtrise déjà le métier d'enchanteur. Cette pratique, cependant, devrait être considérée dans sa portée bénéfique, comme une condition sine qua non de l'art, dans l'optique du narrateur. Il recourt à ce procédé emprunté à l'enfance, pour réaliser des œuvres d'art – or le but de celles-ci est justement de créer la continuité de l'imagination enfantine, bien que cette continuité soit dans un certain degré artificielle. La fidélité à l'art traduit pour Fosco, l'adulte, sa fidélité à l'enfance et en même temps sa fidélité à la justice, car les souvenirs d'enfance du narrateur présentent un monde où règnent la perfection et la justice:

J'[Fosco] 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 opprimés. [...] Je prenais à ces résolutions un délice à nul autre pareil et c'est ainsi, à défaut d'autre résultat, que prit forme, se raffermi et se développa ma vocation littéraire. Car il va sans dire que cette volonté de créer à moi tout seul un monde parfait ne pouvait me mener que sur le chemin de l'art. (Enchant., 125.)

La fidélité de Fosco pour son enfance et pour l'univers prolifique de cet âge converge vers l'idée que la fidélité elle-même est une «œuvre» de création : la fidélité n'est pas un phénomène constant, linéaire ; pour s'imposer à travers le temps et ses cassures³²⁷, elle doit

³²⁷ D. Sibony, *Partage des eaux* in Wajsbrot, *La Fidélité*, 19.

évoluer, s'adapter et se refaire, selon les circonstances. Ainsi, la véritable fidélité est de nature «créative»³²⁸ ; elle transforme le moi et lui révèle qu'elle ne saurait exister sans une perpétuelle construction. Fosco et les autres personnages des *Enchanteurs* semblent connaître ce secret ; les maintes invocations à l'imagination et à la création à travers l'imagination vont en ce sens. L'enfance serait, dans cette vision, l'instrument par excellence de la fidélité car il permet aisément à l'individu de plonger dans l'univers de l'imagination et de lui offrir ainsi les moyens d'une fidélité pérenne.

Si l'enfance crée naturellement la disposition de l'individu au rêve et à l'imagination, à l'âge mûr, il lui incombe de prendre le relais de ce penchant et de maintenir la continuité à l'enfance, car ce geste et ce souci sont vitaux pour l'homme : tout comme nous l'avons noté pour l'idée de l'imagination salutaire et triomphante dans *Les Cerfs-Volants*, le même aspect est visible aussi dans *Les Enchanteurs*. La légère différence qu'on retrouve dans ce dernier est que le rêve porte l'empreinte de l'univers enfantin et que c'est donc l'enfance et la mémoire qu'on lui porte qui ont le caractère de résistance et pas n'importe quelle sorte d'imagination. Fosco, ayant passé l'âge d'enfant, affirme sur son compte qu'*il faut croire qu'une puissance bienveillante et indulgente au rêve veillait sur [lui] et [lui] donnait la force de résister [...]*.(Enchant., 195.) – ainsi, l'imaginaire foisonnant de son enfance continue de l'inspirer même au présent, lorsqu'il est déjà adulte. L'imagination et la créativité sont vitales pour Fosco, autant pour son métier d'écrivain que pour sa vie en général. Le personnage se rapproche de ce point de vue de l'*homo aestheticus*³²⁹ de la postmodernité, dont l'éthique se définit à partir du sensible, que ce soit les émotions, l'imagination ou les objets apparemment banals, mais qui recréent et embellissent les différents moments de l'existence. Bauman³³⁰ emploie en ce sens le terme de *homo ludens* qui est à même de rétablir la proximité entre les individus à travers l'espace esthétique. Fosco réalisera cette proximité voire fraternité par son art romanesque et par sa relation avec son public.

c.) La fidélité de Fosco pour son public

On remarque, tout en parcourant le roman, des notations fréquentes de la part du narrateur à l'égard de ses lecteurs; celles-ci interrompent brièvement le cours de l'histoire, comme si le narrateur voulait se persuader que son public est encore à l'écoute de son récit, et comme s'il voulait établir une communication ou une entente secrètes avec ses lecteurs.

³²⁸ Idée mise en relief par Gabriel Marcel dans son ouvrage *Du Refus à l'invocation*, Gallimard, Paris, 1940, p.223-224.

³²⁹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 26.

³³⁰ Bauman, 169 et 172.

C'est une stratégie, premièrement, apprise dans la famille Zaga, mais Fosco en use aussi pour sortir de la solitude du processus d'écriture et de la solitude à laquelle ses autres confrères écrivains, qui le méprisent, l'ont forcé. Le narrateur engage de cette manière un dialogue imaginaire avec ceux qui lui prêtent encore attention :

Je [Fosco] n'existe, ami lecteur, que pour ta délectation, et tout le reste n'est que tricherie, c'est-à-dire malheur des hommes. Ce que je sais, c'est que je suis assis au coin du feu, rue du Bac, méprisé et moqué en raison de non dévouement absolu à mon métier d'enchanteur, si démodé aujourd'hui, le cahier sur mes genoux, avec mon vieux bonnet voltairien que j'ai gardé contre vents et marées au fil des siècles, me grattant le bout du nez d'un air rusé, l'air de Renato Zaga [...]. (Enchant., 294.)

Il y a à travers cet aveu une déclaration de fidélité au lecteur dont le narrateur est fier ; c'est en même temps une fine attaque contre les procédés modernes de faire de la littérature, où le texte est dépouillé de toute séduction, de tout «enchantement» à l'adresse du public, bref où la relation avec celui-ci n'importe plus. Par ce «dévouement» à ses lecteurs, Fosco se montre intéressé et préoccupé des attentes de ceux-ci et de la réception de son art romanesque parmi eux. L'altérité, c'est-à-dire le public, joue dans ce rapport un rôle important. Le narrateur prépare tout au long de son récit le lecteur à le comprendre et à se fier aux faits exposés dans le livre. Fosco s'explique de temps à autre sur ses propres changements d'identité et sur les divagations temporelles de la trame narratrice qui pourraient nous désarçonner et nous rendre méfiants à l'égard de sa personne et de son discours :

Je [Fosco] 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 bolchévique, de Derjinski et de la Tchéka. 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 bienfaits. (Enchant., 32.)

Le narrateur veut garder l'attention de ses lecteurs jusqu'au bout de son histoire et il se sert en ce but du suspens, en remettant certaines réponses et solutions pour la fin du livre (Enchant., 55). Nous remarquons la sincérité et l'amitié dont fait preuve le descendant des Zaga lorsqu'il s'adresse au lecteur : il l'invoque dans la plupart des cas avec le déterminant de «cher(s)» et lui dévoile même les outils et les différentes techniques du métier d'enchanteur. Fosco veut l'éblouir, d'une part, avec les moyens de sa profession et, par ailleurs, il l'initie peu à peu dans son univers, en lui mettant à nu les astuces du métier. C'est comme s'il voulait nous transmettre ses connaissances plus ou moins secrètes ; il faut préciser que dans le roman il ne parle d'aucune descendance personnelle à laquelle il aurait légué son savoir – la conclusion serait alors que dans sa grande générosité et amitié pour les hommes, Fosco aimerait avoir ses lecteurs comme héritiers et donc de les gagner de son côté et pour sa cause dès les premières pages du roman.

On se demande toutefois pourquoi cette insistance du narrateur auprès de son public et non pas auprès d'un ou plusieurs amis, vu le manque de descendance directe : nous avons souligné au début de l'analyse des *Enchanteurs* le caractère salutaire de ce métier. Fosco, considérant la condition humaine comme une oscillation entre la vie et la mort, s'est persuadé que son art peut rendre l'homme plus confiant dans son existence et qu'il peut même le protéger de certaines menaces physiques et psychiques. Ainsi aimerait-il mettre à la portée de chaque individu les secrets de sa connaissance accumulée ; il rend de cette façon une possible aide ou, du moins, il peut se rendre utile auprès d'autrui. Le narrateur se justifie ainsi, tout en se comparant à son aïeul Renato: [...] *il me faudrait acquérir les mêmes ressources d'adresse, de souplesse et de ruse pour gagner la faveur du public et lui procurer ces moments d'oubli qui lui permettent ensuite de mieux ouvrir les yeux.* (*Enchant.*, 30.) Il faut envisager le fait que Fosco veut prodiguer ses soins illusionnistes à tous les hommes et à toutes les couches sociales, sans différence et sans discrimination. Il doit cette idée et cette initiative à une ancienne rencontre lors de sa jeunesse avec un personnage du nom d'Isaac de Tolède qui essaye de convaincre Giuseppe Zaga du fait que les opprimés ont encore plus besoin des bienfaits de l'art et de l'imagination que les autres catégories sociales favorisées: [...] *il fallait que l'art eût assez d'humilité et de générosité pour descendre jusqu'aux foules privées de ses merveilles. Goethe, Schiller, tant d'autres seigneurs de l'esprit, ne prodiguaient leur génie qu'aux privilégiés de la fortune et de l'instruction. Il fallait enfin faire quelque chose pour les grandes foules sevrées d'enchantements.* (*Enchant.*, 344.) Cette fidélité inconditionnée à ses lecteurs est aussi le résultat de son amour qu'il éprouve pour les hommes, en général, (*Enchant.*, 350.) sentiment qui engendre encore chez Fosco sa fraternité vis-à-vis de ceux-ci.

Pour éviter de possibles confusions temporelles dans notre analyse, nous devons éclairer brièvement l'attitude du narrateur là-dessus : le récit principal du roman qui présente l'enfance et la jeunesse de Fosco, se déroule au XVIII^e siècle ; un autre plan du roman présente le narrateur Fosco vieux, dans son appartement parisien, rue du Bac, dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le narrateur même essaye de nous rassurer sur ces digressions temporelles dans la partie introductive du roman :

Tu t'étonneras peut-être, ami lecteur, de m[Fosco]'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. (*Enchant.*, 55.)

Le secret dont parle le narrateur réside à une première vue dans cette astuce dont use l'auteur pour se donner l'illusion et pour la donner aussi à son public d'avoir parcouru plusieurs siècles et d'y avoir côtoyé des personnages célèbres. Cette confusion temporelle

donne l'effet d'un chaos dans la trame narrative et soulève le mystère, car il n'est pas accessible à n'importe quel être humain de voyager dans le temps historique et de rencontrer tant de personnalités du passé. Or le narrateur use de ces procédés délibérément, parce que, outre l'enchantement qu'ils peuvent susciter chez le lecteur, ils rappellent les techniques de la psychanalyse et de l'hypnose ; celles-ci, selon Fosco, ont une valeur thérapeutique par le fait qu'elles donnent la sensation ou l'illusion aux sujets d'avoir vécu certaines situations et même d'avoir vécu plusieurs vies. Le passage du roman où Fosco expose ses expériences avec maître Freud, un autre grand enchanteur d'après le narrateur, est éloquent en ce sens :

Bien des années après, dans un tout autre monde, je [Fosco] me trouvais étendu sur le sofa dans le bureau d'un jeune médecin de Vienne [maître Freud], dont mes cousins les Gatti me disaient qu'il avait porté à de nouveaux sommets la vocation de notre tribu ; il avait mis notamment au point le domaine du subconscient, une nouvelle forêt de Lavrovo où dorment toutes les créatures magiques de l'enfance. (Enchant., 75.)

Pour Fosco, la technique psychanalytique est une technique purement illusionniste, qui n'a rien de scientifique et de probant en elle-même, mais qui fascine un grand nombre d'individus. Alors il s'engage à l'adopter dans son propre domaine de littérature pour divertir et séduire ses lecteurs, donc pour conserver de cette façon leur fidélité. Fosco précise qu'au moment où il rendit visite à Freud, il se trouvait dans une impasse professionnelle, à savoir que son public commençait à le négliger et à ne plus lire ses livres. C'est pourquoi il se décida de changer de méthode et de s'inspirer de la vogue psychanalytique. Ainsi, dans le rapport de Fosco envers son public, il ne s'agit pas d'une fidélité allant seulement d'une partie vers l'autre, mais bien d'une fidélité réciproque. Cette observation est importante : Fosco, l'écrivain, sachant qu'il a un public fidèle, pourrait mieux dépasser sa solitude dont il se plaint au seuil de la vieillesse ; la fidélité venant de ses lecteurs serait à même de le rassurer et de le reconforter : sa solitude disparaîtrait et sa vie garderait son sens grâce à sa vocation d'écrivain applaudi à travers le temps. (Enchant., 76.) De plus, la fidélité réciproque entre Fosco et son public fraternise et solidarise, et cela est dû aux soins du narrateur de créer un espace de proximité entre lui et son public. Or cet espace de proximité repose sur ce que Bauman appelle la «socialité» (*socialty*³³¹), qui est un phénomène esthétique et qui «synchronise» les sentiments des participants à cet espace. Fosco adopte ainsi une éthique de l'esthétique³³² qui socialise et qui l'aide ainsi à préserver cette fidélité réciproque entre lui et son public qui lui est vitale dans son métier d'écrivain.

³³¹ Bauman, 130.

³³² Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 13, 17 et 26.

d.) La fidélité réciproque de Fosco et de Teresina – une préfiguration de l’amour idéal

Nous avons déjà fait allusion au personnage de Teresina et de son rapport envers Fosco : c’est sa belle-mère, que Giuseppe épouse lors d’un voyage en Italie. Avec l’entrée en scène de ce personnage féminin, au chapitre VI, le récit du roman s’anime et s’enrichit d’un autre caractère complexe. C’est autour de cette figure que le narrateur construira son histoire et c’est à Teresina que Fosco prêtera le plus d’attention dorénavant, outre Signor Ugolini et les précurseurs des Zaga, qui continuent néanmoins de garder parallèlement leur importance pour Fosco. Avant de nous exprimer sur le genre de fidélité que les deux personnages mettent en relief, il faut nous pencher sur la nature de leur relation : extérieurement il y a un rapport de mère-fils, déterminé par les liens familiaux ; vu de plus près, c’est une relation entre deux amants, car Teresina est âgée de seize ans lors de son mariage avec Giuseppe, et Fosco a à l’époque douze ans. Une dernière relation qui surgit, est celle du créateur-écrivain, Fosco, et de son œuvre de fiction, Teresina. Dans ces trois formes de relation, la fidélité est chaque fois présente, elle nous rend dans chacun de ces trois contextes sa nuance caractéristique : la fidélité maternelle, la fidélité du couple et la fidélité de l’artiste pour son œuvre. Il ne faut pas omettre que c’est encore l’amour qui sous-tend ces types de fidélité notés. Le narrateur confirme cela lui-même : *Si j[Fosco]’ai vécu si longtemps, c’est que j’ai chargé d’amour. Un jour, je ne sais quand, quelque part, je ne sais où, car une telle chose est pour moi difficile à concevoir, un autre homme aimera comme j’ai aimé et je pourrai alors mourir heureux, ma tâche accomplie et la relève assurée. (Enchant., 57.)* Le narrateur veut faire part à ses lecteurs d’une essence de la connaissance acquise dans sa vie : la fidélité par amour et la fidélité à l’amour. C’est, de plus, l’un des secrets qui expliquent l’affranchissement temporel de Fosco à l’égard de sa narration et ses affirmations d’avoir vécu plusieurs vies à des époques passées (*Enchant., 55*). Fosco confie son exemple de fidélité à son public pour le maintenir vivant et pour le glorifier à travers le temps afin que sa valeur ne se perde pas.

La relation entre Fosco et Teresina rappelle, dans une première approche, celle de *La Promesse de l’aube* entre le narrateur, Romain, et sa mère, Nina Kacew. La légère différence entre ces deux cas réside dans le fait que Teresina n’est pas la mère naturelle de Fosco et qu’elle est très jeune par rapport à l’âge de son beau-fils. Cet aspect facilite la crédibilité de la nuance d’un couple de deux amants qu’empruntent dans diverses situations les deux personnages des *Enchanteurs*. Dans *La Promesse de l’aube*, la relation entre les deux personnages principaux, Romain et Nina, permet encore l’acceptation de la fidélité du narrateur pour son œuvre, car Nina est une figure reconstruite du souvenir et de

l'imagination de l'auteur; si le narrateur écrit ce livre à la mémoire de sa mère, c'est pour lui exprimer par cette voie romanesque sa reconnaissance et sa fidélité; en restant fidèle au souvenir de sa mère, il reste fidèle au roman puisque, selon le récit de *La Promesse de l'aube*, c'est Nina qui encourage la carrière d'écrivain de son fils et qu'elle lui attise l'imagination artistique. Le même rôle de muse est attribué aussi à Teresina : Fosco reste fidèle au roman grâce à sa belle-mère, car avec chaque livre il la réinvente : - Je [Teresina] veux que tu [Fosco] 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 rêvée. (*Enchant.*, 263.) Dans *La Promesse de l'aube*, Nina exige à peu près la même chose de la part de son fils, pas dans un but personnel, mais concernant le monde entier, avec une portée justicière. Le rôle de l'imagination qui parfait l'amour et qui le fait survivre à travers vents et marées est souligné aussi par Stendhal. L'auteur cité pense que l'imagination jointe à l'amour fait naître, de plus, de belles civilisations : *L'amour est le miracle de la civilisation. On ne trouve qu'un amour physique et des plus grossiers chez les peuples sauvages ou trop barbares ; Et la pudeur prête à l'amour le secours de l'imagination ; c'est lui donner la vie.*³³³ Stendhal souligne la valeur salutaire de l'imagination pour ce qui est de l'amour : c'est grâce à elle que l'amour peut durer. Précisons que le rôle de l'imagination, en général, est tout aussi important pour les personnages stendhaliens que pour les personnages garyens, nonobstant les nuances que cette imagination peut prendre chez les deux auteurs³³⁴. Le rapprochement des personnages de Teresina et de Fosco avec les deux protagonistes de *La Promesse de l'aube* est immédiat non seulement par le fait qu'ils sont présentés dans le même rôle, c'est-à-dire de mère et de fils, mais aussi par le fait que Teresina et Nina détiennent une certaine sensibilité à l'art et à l'imagination qui représentent leur éthique de vie. Elles l'inculqueront à leur fils qui la manifestera, entre autres, comme une fidélité envers l'œuvre d'art, en particulier le roman. Le narrateur Romain, avoue avoir voué toute sa vie à l'art et à la perfection qui représentent pour lui des formes de maîtrise de soi et de sa destinée (*L. Pr.*, 131). Il expose cette idée en décrivant au lecteur ses expériences poussées de jonglerie. Ce même métier est plusieurs fois cité dans *Les Enchanteurs* à l'adresse de Renato Zaga et de certains de ses descendants, pour symboliser la même idée de dépassement de la condition humaine à travers l'art. Fosco s'y exercera par l'illusion romanesque sous la double influence de la tradition familiale et de la présence inspiratrice de Teresina.

³³³ Stendhal : *De l'amour*, I, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1986, p.111- 12.

³³⁴ Les multiples similitudes entre Stendhal et Gary, dont le thème de l'imagination, sont soulignées par Astrid Poier-Bernhard, dans un chapitre séparé, in *R. Gary im Spiegel der Literaturkritik*, 297.

Quant à la nuance de couple d'amants dont se teint la relation de Teresina et de Fosco, elle est visible dès l'apparition de la jeune épouse de Giuseppe dans la trame romanesque. Cependant, le narrateur ne l'affirme fermement que plus loin, comme s'il voulait en persuader le lecteur progressivement : [...] *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.* (*Enchant.*, 318.) Le narrateur pense conserver ce couple primordial dans sa vie en usant de ses dons d'écrivain. Il y a, bien sûr, toute une nuance équivoque à l'adresse de ce couple : dans *La Promesse de l'aube* Romain et Nina en forment eux aussi un, vu l'absence du père depuis le début du récit d'enfance du narrateur. Bien que Nina traite souvent son fils comme un homme mûr et qu'elle l'investisse imaginativement du rôle de mari, elle ne le fait que pour s'assurer un soutien et une complicité dans son combat justicier – le rapport entre les deux personnages reste filial voire maternel, sans implications incestueuses. Selon les symboles véhiculés dans *Les Enchanteurs*, c'est l'image de la mère qui détermine la ou les futures bien-aimée(s) du fils. C'est dire que c'est sous l'impact de ce «couple» soudé avec la mère que le fils choisira ses maîtresses ; il reconstruira de cette façon, sous une autre forme, «le couple» de son enfance, et il gardera ainsi la continuité de l'amour maternel, sa fidélité envers celui-ci. Si l'on revient sur la citation antérieure des *Enchanteurs*, il y a cette idée qui surgit, car le narrateur parle ici de Teresina ; or celle-ci est autant la mère que la bien-aimée imaginaire de Fosco, parce que, concrètement, on n'a pas affaire à un inceste non plus. Voici ce qu'affirme le narrateur un peu plus loin dans le texte :

Il m[à Fosco] a toujours suffi depuis de prendre une femme dans mes bras pour qu'elle devienne Teresina. [...] J'ai été d'une fidélité extraordinaire et tous ceux qui m'ont sans cesse accusé de n'avoir pu m'attacher à aucune femme m'ont toujours fait sourire de pitié. [...] Elles ont toutes été la même femme, je n'en ai jamais connu deux. (*Enchant.*, 318-319.)

L'ambiguïté des propos persiste car l'auteur n'y prononce pas le mot de «mère», mais de «femme», et on en déduit que Fosco a également un prototype de bien-aimée auquel il reste fidèle. Mais alors pourquoi tant de rencontres féminines si le narrateur se déclare fidèle à une seule femme ? Il y a, d'un côté, le Temps qui entraîne tôt ou tard la disparition de la mère ou de la maîtresse. L'usure du temps détermine involontairement des pertes et des changements, et, dans cette perspective, la fidélité seule est capable d'offrir quelque chose de stable et de constant. Par ailleurs, c'est la mère qui exige du fils des conquêtes amoureuses dans *La Promesse de l'aube*, ou alors elle lui demande de ne jamais cesser de l'inventer dans *Les Enchanteurs*, ce qui correspond en grands termes au premier vœu. En accomplissant ces demandes-ci, Romain et Fosco conservent la fidélité pour leur mère ou, dans *Les Enchanteurs*, encore pour la bien-aimée unique, Teresina. Par l'imagination, cet apanage indispensable à la

création, Fosco et Romain libèrent non seulement leurs mères des limites de la condition humaine, mais se libèrent également eux-mêmes. Leur fidélité se rapproche ainsi du concept avancé par Gabriel Marcel sur la «fidélité créative» qui détient, de plus, la clef vers la liberté individuelle : grâce à ce genre de fidélité, le moi se cristallise peu à peu en une unité qui met la prémisse à la liberté individuelle³³⁵. P. Ricœur confirme, lui aussi, l'existence de certaines conditions nécessaires à l'acquis de la liberté ; l'une d'elles serait, à son avis, la fidélité, qu'elle se dirige à l'égard de quelque chose ou de quelqu'un³³⁶, ou que ce soit la volonté *de ressembler à [soi]-même*³³⁷. Cette fidélité acharnée de la part des narrateurs de ces deux romans mentionnés a ses origines aussi dans l'acceptation justicière du couple voire de la complicité que nous avons mise en relief lors de l'analyse de la justice dans l'œuvre garyenne. L'amour et la fidélité entre Teresina et Fosco sont en même temps une manière de militer pour la justice dans le monde ; le narrateur des *Enchanteurs* souligne cette nuance lorsqu'il parle de sa vocation d'écrivain et qu'il décrit, par exemple, les numéros de jonglerie et de danse de Teresina et de lui dans la forteresse russe Pierre-et-Paul où la famille Zaga est bannie par la capricieuse impératrice Catherine (*Enchant.*, 243) : *Mes [de Fosco] débuts littéraires avaient été très remarquables ; 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.* (*Enchant.*, 56.) Ainsi, la pratique de la fidélité envers certaines personnes ou mentors influence, comme dans le cas de la pratique de la mémoire, le devenir de l'individu et la construction de son caractère. Fosco le démontre non seulement pour ce qui est de son esprit justicier, mais aussi pour ce qui est de sa profession d'écrivain, ou plus précisément d'écrivain-enchanteur dans la tradition des Zaga.

3. Conclusions

On a pu observer que la fidélité du personnage, cernée dans ses différents rapports – le futur métier, l'enfance, le public ou la mère – tire sa vitalité d'une imagination foisonnante voire d'une esthétisation de la réalité quotidienne. De plus, elle repose également sur le phénomène de la séduction exercée par l'art et ses porte-parole, à savoir Ugolini, Teresina et les caractères de la commedia dell'arte. L'imagination et la séduction peuvent paraître des aspects inconsistants et superficiels ; pourtant, dans l'éthique postmoderne, elles créent la

³³⁵ Kenneth T. Gallagher, *The Philosophy of Gabriel Marcel*, 72: [...] *the self is not a datum, but an ideal: the actual unity of the self is an achievement in the order of freedom.*

³³⁶ Ricœur: *Le Volontaire et l'involontaire*, 425 : [...] *c'est contre le temps et au rebours de sa pente naturelle que nous créons nos fidélités.*

³³⁷ Ibid. (C'est une idée que nous avons mise en valeur concernant le modèle de fidélité de Signor Ugolini.)

«valeur de l'amusement»³³⁸ qui esthétise l'existence et qui lui assure ainsi la vitalité³³⁹. L'amusement a besoin d'un espace de liberté pour se déployer, or, l'espace esthétique, par sa nature, remplit cette condition. De plus, celui-ci existe également grâce à certaines lois, donc grâce à certaines limites. Fosco les dévoile progressivement pour ce qui est de l'espace esthétique créé par l'art romanesque : le trompe-l'œil, qui sous-tend ses œuvres d'écrivain et qui attire son public, est réalisé par diverses techniques, dont le jeu de masques qui influence la perspective narratologique, tantôt à la première personne tantôt à la troisième personne; à cela s'ajoute la suppression de la chronologie linéaire avec des divagations temporelles et des sauts d'une époque à l'autre. Ce sont des techniques propres à l'esthétique baroque, donc elles respectent les lois de cette esthétique. Si le narrateur met en œuvre ce genre d'imaginaire, il n'y recourt pas par hasard. Il le fait, tel qu'il l'évoque lui-même, par amour et par fidélité, d'un côté, à sa famille et à son enfance foisonnante sur le plan de l'imagination ; de l'autre, par amour pour l'humanité, ce qui peut être compris en tant que fraternité. Le rapport qui s'établit entre l'art et l'humanité a pour but de changer voire renouveler l'homme et la civilisation à travers l'esthétique. Il s'agit du même rapport que Gary met en évidence dans son essai *Pour Sganarelle* : ici, le personnage symbolique Frère Océan représente la totalité de l'acquisition culturelle de l'humanité d'où doit naître un homme plus fraternel et plus responsable de ses actes que fut l'ancien. Frère Océan suggère en même temps la chance qui est donnée à l'homme de recommencer une vie plus pacifique, imbue d'une esthétique vécue au quotidien et transmise aux autres. On a affaire à une esthétique qui repose sur l'empathie, donc où la beauté, que ce soit l'art romanesque en soi ou les valeurs morales qu'il exprime, est partagée. Si Fosco tient beaucoup à ce que son public lui reste fidèle et que lui-même puisse continuer de le combler avec son art de romancier, c'est dans cette perspective de fraternité et d'un bonheur immanent. On retrouve ainsi derrière sa vocation artistique un sentiment prononcé de la responsabilité et surtout d'une responsabilité à long terme qui va de pair avec le concept de *Zukunftsethik* avancé par Hans Jonas. On observe également que l'espace esthétique avec sa «valeur de l'amusement» peut se trouver en un étroit rapport avec la responsabilité ; c'est ce qu'observe Bauman³⁴⁰ en analysant de plus près l'espace esthétique et la place de la responsabilité dans cette aire. Par ailleurs, la responsabilité suppose une éthique constante ou, en d'autres termes, une fidélité à quelque chose avec une finalité. Celle-ci se retrouve dans la responsabilité mais aussi dans d'autres valeurs, comme la justice, la

³³⁸ Bauman, 180.

³³⁹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 165 et 167.

³⁴⁰ Bauman, 180.

résistance ou le courage. Le moyen à travers lequel sont exprimées ces valeurs, c'est, dans la vision garyenne, l'art et spécialement l'art envoûtant de la fiction romanesque.

VII. LA RESPONSABILITÉ

1. Réflexions générales

Nous avons étayé l'idée que les valeurs, dans la vision des personnages garyens, se fondent principalement sur la fidélité. Il est temps à présent d'ajouter la responsabilité, car écarter cette valeur de l'ensemble éthique exposé jusqu'ici serait oublier de mettre en évidence un aspect important de chacune d'entre elles sans lequel elles ne pourraient se réaliser³⁴¹. Comme toutes les valeurs morales analysées, la responsabilité suppose elle aussi une altérité et un échange : on est responsable par rapport à quelqu'un ou à quelque chose. Les personnages de Gary se définissent vis-à-vis d'autres personnages, vis-à-vis du cadre historique dans lequel ils sont placés et parfois même vis-à-vis de l'Histoire dans sa totalité. Cependant, il ne faut pas envisager cette caractéristique de la responsabilité comme une contrainte ou comme une corvée ; elle est, selon divers philosophes, dont Emmanuel Lévinas³⁴², la prémisses de la liberté de l'homme, autant extérieure qu'intérieure. Selon Kant³⁴³, la liberté individuelle ne dépend pas de causes étrangères, car elle a sa propre causalité et ses propres lois, dont fait partie la responsabilité d'assumer ces lois, ajouterait-on. Ces lois ne doivent pas être vues comme des entraves à la liberté humaine, elles constituent un genre de repère dans cette sphère morale de la liberté. Le civisme³⁴⁴ pourrait fournir une meilleure compréhension : il est l'expression de la responsabilité dans la pratique quotidienne au cœur d'une collectivité qui se fonde sur le respect réciproque et sur la liberté individuelle. Or sans un degré minimal de responsabilité, il n'y a ni respect ni liberté.

On se demande alors qui détermine l'apparition de la responsabilité dans ses manifestations plus ou moins intenses. Il y a bien sûr, d'un côté, les faits et les conditions

³⁴¹ Monette Vaquin, *Préface* in *La responsabilité*, ouvrage paru sous la direction de Monette Vaquin aux Éditions Autrement, Paris, 1994, 13 : *Toute vertu [...] devient passivité si elle n'est marquée au sceau de la responsabilité.*

³⁴² Mylène Baum-Botbol, *Après vous, Monsieur* in *ibid.*, 53 : *En offrant une alternative au « libre ou déterminé », Lévinas fera de la responsabilité non pas le contraire de la liberté mais bien sa condition. [...] Il y ajoute l'idée qu'étant infiniment responsable, chacun est condamné à une infinie liberté.*

³⁴³ André Sénik, *Déterminisme et liberté : l'interminable débat* in *ibid.*, 41 : *Bien que la volonté ne se conforme pas aux lois de la nature, sa liberté n'est cependant pas en dehors de toute loi, elle est une causalité agissant selon des lois particulières, « car autrement », dit Kant, « une volonté libre serait un pur rien ».*

³⁴⁴ Hélène Bellanger, *Préface* in Hélène Bellanger, *Le civisme*, Éditions Autrement, Paris, 1996, p.12 : *L'acte civique se réfère à une norme qui n'existe pas en dehors des pratiques.* et cf. également p.13.

extérieurs à l'homme, mais ce qui nous semble plus important, c'est la nature même de l'homme qui est en jeu. Hans Jonas³⁴⁵ est d'avis qu'il s'agit dans ce cas d'une certaine peur voire d'un certain souci de l'homme vis-à-vis de son avenir encore inconnu. La responsabilité traduirait de cette façon une démarche préventive car il s'agit ici de prendre des mesures pour s'assurer un certain cadre de vie. Il faut bien observer que l'idée de peur n'est pas envisagée ici dans son sens pathologique, mais, au contraire, comme une force qui incite à agir d'une manière responsable afin de mettre un terme à une crainte permanente. Quant aux personnages de l'œuvre de Gary, la plupart d'entre eux se caractérisent par un sentiment accru de l'angoisse, mais c'est un sentiment créateur grâce auquel les personnages en question saisissent les causes de leur état d'«angoissés» et grâce auquel ils trouvent aussi le remède. Celui-ci est visible généralement à travers l'ouverture vers l'autre, plus précisément à travers une attitude de générosité et d'amitié sincère, mais aussi d'aide et d'assistance concrète : il n'y a qu'à penser à M. Salomon dans *L'Angoisse du roi Salomon* ou à Momo dans *La Vie devant soi*. Z. Bauman³⁴⁶ souligne également l'importance de l'anxiété morale de l'homme, en tant que force qui maintient sa conscience éveillée et qui l'oblige à réfléchir avant d'agir : l'individu devient ainsi préoccupé d'intervenir dans une situation de crise plutôt que d'accomplir une tâche imposée ou d'appliquer aveuglément une loi. L'auteur cité voit cette anxiété morale comme un trait fondamental de l'éthique postmoderne ; c'est elle qui régit maintenant la moralité puisqu'elle responsabilise le sujet de ses actes, même si celui-ci n'est pas sûr d'avoir agi bien ou mal. Ce qui pourrait compléter la définition de la responsabilité et ainsi éclaircir ce principe de l'éthique postmoderne est la dimension transcendante de l'homme. Emmanuel Lévinas³⁴⁷ soutient l'idée que la transcendance est l'opposé du mal et que c'est le dualisme bien/mal qui fait surgir la transcendance – or celle-ci pousse l'individu à établir un lien avec l'altérité, que ce soit Dieu, un quelconque symbole ou l'homme ayant la même fonction salutaire. Le fait d'initier ce lien suppose dès le début un certain esprit responsable de la part de celui qui s'y engage, et cette responsabilité primaire serait déjà à même *d'ouvrir le champ d'une socialité positive où l'éthique précède le politique et la responsabilité la liberté*³⁴⁸. Chez Gary, la transcendance est perçue comme fraternité ou bien comme force de l'imagination et de l'art. Se considérer adepte fervent de cette fraternité et de

³⁴⁵ Jean Greisch, *L'amour du monde et le principe responsabilité* in Vaquin, *La responsabilité*, 76 : «La peur qui fait essentiellement partie de la responsabilité n'est pas celle qui déconseille d'agir, mais celle qui invite à agir ; cette peur que nous visons est la peur pour l'objet de la responsabilité». (Hans Jonas, *Le principe responsabilité*)

³⁴⁶ Bauman, 80: *And yet it is moral anxiety that provides the only substance the moral self could ever have. What makes the moral self is the urge to do, not the knowledge of what is to be done; the unfulfilled task, not the duty correctly performed. [...] The moral self is a self always haunted by the suspicion that it is not moral enough.*

³⁴⁷ Monette Vaquin, *Préface* in *ibid.*, 16.

³⁴⁸ Mylène Baum-Botbol, *Après vous, Monsieur* in *ibid.*, 61.

l'art romanescque, voire de l'imagination, et y participer implique un esprit responsable car pour Gary il est question de recréer l'homme et ses rapports avec autrui. L'image récurrente de Frère Océan, sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtée, en offre un exemple – or, sans responsabilité, ce projet civilisateur pourrait échouer.

Nous aborderons la responsabilité dans deux romans garyens représentatifs : *Europa* débat cette valeur à travers l'homme d'État, plus précisément, l'ambassadeur Danthès ; *Charge d'âme* présente le physicien génial, Mathieu, qui devient progressivement conscient de la nécessité de la responsabilité concernant ses découvertes scientifiques. Pour lui, sans une science responsable, il n'y a ni respect et ni fraternité. Pour Danthès, sans une politique faite dans la lignée des valeurs européennes de l'époque des Lumières, l'homme se retrouve à la merci des interventions destructrices du Destin, se lançant dans son propre anéantissement.

2. Jean Danthès – un irresponsable profondément responsable

Europa met en œuvre une réflexion profonde sur l'homme et sa condition ainsi que sur les mobiles au nom desquels celui-ci justifie ses attitudes et ses actions. Toutes ces méditations philosophiques et existentielles se détachent principalement de la personnalité complexe du protagoniste, Jean Danthès, à l'égard duquel le narrateur omniscient du roman concentre son discours. Nous apprenons qu'il est un diplomate français de la seconde moitié du XXe siècle à Rome, où il vit en solitaire, et qu'il est souvent en proie à des états fantasmatiques et schizophréniques qui ne lui permettent plus de bien distinguer entre la réalité quotidienne et son univers chimérique. Sa famille, composée de sa femme et de son fils, étudiant, habite Paris ; le narrateur nous avertit que Danthès y manifeste peu d'attachement. Il se sent, par contre, lié à une famille imaginaire à valeur symbolique : sa maîtresse Malwina von Leyden qui est à présent paralytique à cause d'un accident de voiture qu'il a causé, et leur fille Erika. Ces deux figures féminines expriment métaphoriquement l'image de l'Europe à travers l'Histoire : le premier personnage cité représente la vieille Europe, notamment celle des Lumières et de la haute culture ; le second, l'Europe récente du XXe siècle, témoin et souffre-douleur des atrocités nazies et soviétiques. Cette double vie transforme Danthès en un personnage qui ne peut plus assumer ses responsabilités professionnelles et familiales : il confond souvent son épouse réelle avec Malwina et s'adresse à elle sur un ton plein d'indignation (*E.*, 368-370), la traitant de sorcière et la rendant responsable de ses états schizophréniques ; quant à sa profession de diplomate, il commence à s'ennuyer et à la considérer comme dépourvue de sens. Cependant, le narrateur ajoute que c'est bien le personnage qui se crée ses chimères nocturnes et note que ce dernier

en est conscient et éventuellement aussi responsable : *L'ambassadeur évitait les somnifères ; peut-être même cultivait-il délibérément ces états seconds qui lui permettaient de se mouvoir dans une dimension toute mythologique, mais dans laquelle, pourtant, ce qu'il appelait Europe puisait sa seule substance de vie réelle et féconde.* (E., 10.) Si Danthès se réfugie à dessein dans le rêve et dans le fantasme, il y procède ayant des raisons bien fondées : premièrement, sa famille à Paris à laquelle il ne se sent aucunement attaché et qui, de plus, l'encombre (E., 101.) ; deuxièmement, il y va de la situation politique et historique de l'Europe contemporaine, celle de la fin de la Seconde Guerre mondiale et celle de l'après-guerre qui le scandalisent. L'Europe traditionnelle des «beaux-esprits» n'existe plus, actuellement, il a plutôt affaire à une Europe «prostituée». Or tous ces mécontentements et toutes ces désillusions sur le plan réel poussent Danthès à se tourner vers l'imaginaire et à se créer son monde idéal. Il faut souligner, cependant, que ce monde n'est pas créé sans aucun rapport à la réalité : Danthès se le forge selon des critères précis qui, historiquement, avaient permis l'essor de la culture européenne. L'ambassadeur réalise en fait dans son imagination l'Europe de jadis aux valeurs bien fondées et régie par l'aspiration à la beauté et à l'harmonie :

On disait de l'ambassadeur de France [Danthès] à Rome qu'il était un «homme d'une immense culture», et, depuis Berenson, un des amateurs d'art les plus versés dans les réalisations de la Renaissance. Il avait pour l'Europe une passion qui allait de pair avec son amour de l'imaginaire. Au cours de ses insomnies, il fréquentait les siècles passés et toutes les œuvres du Temps [...]. (E., 9.)

Danthès y oppose l'Europe actuelle, trop focalisée sur le progrès technique et scientifique au détriment de l'art et des valeurs: *Nous allons vivre désormais dans un monde rigoureusement logique et réaliste, dit-il [Danthès]. Fini les sensibleries...* (E., 59.) Or, c'est justement une certaine sensibilité artistique que Danthès veut faire ressusciter à travers sa propre personne, soit avec le risque d'être traité de personne désuète et anachronique et, en fin de compte, littéralement de fou. Il considère qu'en tant que diplomate de la France, pays d'un rôle majeur dans l'histoire de l'Europe, il a la tâche de rappeler à ses contemporains les véritables valeurs européennes qui se sont affirmées à travers l'Histoire et que le XXe siècle a voulu complètement supprimer. Ainsi, poussé par son sens de la responsabilité, Danthès se réfugie dans son univers imaginaire, et dans ses rêves où il n'y va que de sa chère Europe, représentée tantôt dans des situations sublimes, tantôt dans des situations saugrenues.

La profonde conscience et la responsabilité de Danthès se reflètent dans ses fantasmes bien que ses apparitions dans la vie publique soient celles d'un somnambule et d'un schizophrénique qui ne peut plus remplir ses fonctions professionnelles et sociales : *Encore s'il s'agissait d'une névrose... Mais vous [le docteur Jarde] n'êtes pas loin de me [Danthès] placer dans la catégorie des schizophrènes, et dans ces cas-là, n'est-ce pas...* (E., 311.) C'est par cet aspect

qu'on est tenté, à première vue, de voir dans ce personnage un homme failli qui a perdu le sens du réel et de la responsabilité. On remarque la similitude entre ce personnage et celui d'Alan Donahue d'*Adieu Gary Cooper* : il est également ambassadeur, mais va être destitué de ses charges à cause de son alcoolisme de plus en plus prononcé. L'ivresse chez Donahue a le même rôle que l'insomnie et l'état chimérique chez Danthès. Même si l'alcoolisme dénote une certaine décadence chez ce personnage, celui-ci en use en signe de révolte vis-à-vis de son poste diplomatique et vis-à-vis de la vie artificielle que son métier lui impose de mener : le narrateur fait appel à l'image de la cloche de verre qui protège de ce qui se passe autour de soi, en ne permettant au sujet que d'être un observateur sur le vif. (*Adieu G. C.*, 105.) Le même problème se pose aussi pour Danthès qui se sent lui aussi trop enfermé dans son univers diplomatique : il est rongé par son impossibilité de pouvoir intervenir favorablement à large échelle auprès des individus qui souffrent quotidiennement d'injustices alarmantes, ou auprès de personnes qui auraient besoin d'aide de toute urgence :

Il [Danthès] se méfiait à cet égard de sa profession. Le métier de diplomate, par le privilège d'immunité qu'il confère, fait vivre en marge, sous une cloche de verre, et permet d'observer sans être touché. Le devoir d'analyser froidement pousse à voir les situations humaines sous un aspect théorique de «problème» et guère sous celui de la souffrance. (E., 8.)

Cette impasse, dans la vision des deux personnages-ambassadeurs, affecte leur sentiment de fraternité, de communion humaine et de générosité ; leur profond sentiment de responsabilité se voit donc endigué. C'est pourquoi l'alternance avec les états de rêve éveillé ou d'alcoolisme est censée garder un certain équilibre psychique chez ces personnages. Même s'ils sont traités d'irresponsables et de semi-fous, Alan Donahue et Danthès sont au fond préoccupés de problèmes très sérieux, enracinés dans le réel immédiat qu'ils fuient apparemment. Jess, la fille de Donahue, qui est étudiante, se rend peu à peu compte que ce dernier n'est plus capable de lui offrir aucun soutien matériel et moral puisqu'il est de plus en plus souvent soûl ; elle se voit contrainte, par conséquence, de se débrouiller seule, afin de faire face à la vie quotidienne avec ses nécessités. Le narrateur surprend les pensées de Jess qui résument sa position vis-à-vis de son père, de plus en plus absent : *Tôt ou tard, il faudra te rendre à l'évidence, ma fille. Pour parler comme V. Hugo, «mon père, ce héros au sourire si doux», n'est plus qu'un sourire. Il n'y a plus d'homme derrière. (Adieu G. C., 113.)* Quant à Danthès, Malwina von Leyden le voit de la même manière : *Danthès le scélérat, Danthès, homme sans dignité ni honneur. (E., 87.)* Cependant, les deux personnages-ambassadeurs gardent encore avec le réel un lien fort et cela devient pertinent au travers de leurs nombreux gestes : Donahue met, par exemple, sa vie en danger pour obtenir de l'argent dans une affaire illégale de trafic d'or. Il est conscient de l'état financier très précaire que subit également sa fille et se

lance donc dans cette opération de vol. Il dépose ensuite à la banque sur le compte de Jess tout l'argent récupéré par précaution, au cas où il serait tué, et cela advient en effet. Pour ce qui est de Danthès, il essaye tout au long du roman de réparer les conséquences dramatiques de son accident de voiture infligées à Malwina en adoptant un comportement plus poli envers Erika et en se conduisant avec plus de tendresse et de responsabilité qu'il n'en avait montré envers Malwina. La dernière image que le narrateur nous offre de Danthès est celle d'un personnage qui ne cesse de penser à Erika, voire à l'Europe contemporaine : *Quelqu'un [Danthès] pleurait sur une fille [Erika] qui n'avait jamais été, et d'autres ne comprenaient point ce chagrin, car on n'a jamais manqué de candidats au poste d'ambassadeur au palais Farnèse. (E., 372.)* Dans cette citation, on remarque encore l'incompréhension des autres personnages vis-à-vis de Danthès, car ceux-ci croient que l'ambassadeur est navré à cause de sa destitution injuste du poste d'ambassadeur ; or lui déplore et regrette le sort de l'Europe dont il ne se voit plus capable d'assumer les responsabilités.

Il est à remarquer le fait que les deux personnages-ambassadeurs ont une fin tragique : tandis que Donahue meurt, Danthès sombre dans la folie. En considérant les causes de ces déchéances, on constate que c'est encore l'esprit d'une responsabilité aiguë, mais cachée, qui est en jeu. Nous ajoutons au compte de Donahue que sa responsabilité ne se manifeste pas seulement vis-à-vis de Jess, mais aussi contre les injustices qui se propagent à l'intérieur du système social : l'argent dont il fait don à sa fille est volé aux contrebandiers d'or mais aussi aux douaniers qui y collaborent à la dérobée. L'acte de vol du diplomate américain se colore ainsi en plus d'une connotation justicière. Se soucier de la justice et y intervenir chaque fois que l'occasion s'offre, dénote visiblement un esprit responsable. Quant à l'ambassadeur d'*Europa*, si on s'enquiert de la valeur de sa folie pathologique et des causes de ce drame à la fin du roman, le narrateur nous offre une explication étonnante mais plausible. Il généralise même sa fine observation sur ce personnage au genre humain, car ce qui vient d'advenir à Danthès est un phénomène typiquement humain qui ne relève pas de l'irresponsabilité ou d'un compromis avec celle-ci, mais bien du contraire : le narrateur souligne la volonté de l'ambassadeur de mettre définitivement fin aux fantasmes qui le torturent et qui le rendent bizarre aux yeux des autres : *L'ambassadeur s'était affaissé sur le siège arrière de la Lincoln, les yeux fermés, la tête renversée en arrière. Il souriait à ce stratagème qui venait de se former dans son esprit et qui allait lui permettre enfin de se débarrasser de lui-même. (E., 339.)* Cependant, tuer l'imagination de l'homme aurait les mêmes conséquences que la mort physique, ce serait un acte irresponsable. Même s'il commence à haïr toute l'image qu'il s'est forgée sur l'Europe durant presque une vie, il ne peut plus s'en débarrasser ; l'Europe qui a

été le grand rêve de sa vie, autour duquel il s'est construit de plus comme personne, ne peut plus être écartée, sinon ce serait pour lui la ruine et la mort. S'il tombe dans la folie, c'est en responsable de ce qu'est l'être humain et sa condition :

Bien qu'il [Danthès] ne fût en cela point différent de tout homme, car tout homme est et n'est pas, tout homme naît et dès sa naissance aspire à naître, [...] à partir de ses chimères grosses de lui-même, car tout homme se rêve et se cherche, et ne se trouve que pour constater sa propre absence. Et ce qui est en lui aux trois quarts inexistence attend son reste de ce qui est en lui songe de lui-même. (E., 369.)

L'homme sans rêves est absent et mort dans la vision de Danthès ; alors mieux vaut, pour lui, le rêve vécu jusqu'au bout, même à travers la folie. Il faut souligner, toute insolite que cette conclusion puisse apparaître, que le rêve européen de Danthès n'est pas d'ordre passager ou superficiel, c'est un rêve civilisateur (E., 369), instigué par un sentiment de responsabilité. Même si du point de vue du narrateur, du docteur Jarde et du lecteur, cette responsabilité commence à devenir inquiétante et nocive, Danthès la voit de façon complètement différente : c'est elle qui lui donne encore le sens de vivre, malgré les catastrophes idéologiques du XXe siècle et leurs conséquences destructrices pour la civilisation humaine que l'Europe et avec elle Danthès ont subies. La dernière image que le narrateur nous offre de l'ambassadeur est celle d'un schizophrénique, mais d'un schizophrénique qui, en dépit de la tragédie de l'Europe qu'il vit profondément, ne veut pas abandonner l'espoir d'un monde meilleur :

Quelque part, on ne sait au juste où, dans une topographie autre dont les cartes sont difficiles à obtenir et où les points de repère sont pour la plupart trompeurs, s'élaborait pourtant, avec une lenteur extrême et dans le secret le plus absolu, afin de ne pas attirer l'attention de l'ordre des choses établies, une naissance nouvelle, dont il n'était pas encore possible de prévoir la nature exacte, mais où l'on distinguait déjà quelque chose comme un commencement d'amour. (E., 372.)

Tel Frère Océan, Danthès recrée ainsi à travers sa folie un monde nouveau et une humanité nouvelle, gouvernés par l'amour et la fraternité. Vu que dans la réalité immédiate, son rêve civilisateur tarde à se réaliser et que personne ne le soutient, il ne lui reste plus que la voie de la schizophrénie. Observons que le personnage s'isole de plus en plus dans ses crises de responsabilité, que ce soit pendant ses insomnies ou ses moments de folie. Selon Bauman³⁴⁹, ce phénomène est typique pour les sujets moraux de la postmodernité : les décisions éthiques sont prises individuellement, selon les situations données et le rapport des sujets à celles-ci. Le principe de la responsabilité ne permet pas de lois universelles, mais pousse à un continuel questionnement et reconstruction éthiques. La responsabilité propose, ainsi, une éthique incommode et paradoxale, mais plus viable. Donahue et Danthès restent incompris pour les autres, ils seront même exclus de la société normale, conventionnelle ; et pourtant,

³⁴⁹ Bauman, 54.

ils ne cessent de repenser la civilisation : le soit-disant alcoolisme et la folie seraient à même de leur faire découvrir des vérités oubliées³⁵⁰ ou niées par la société de droit dans laquelle ils vivent. Leur présence obstinée viendrait ainsi ébranler «l'ordre des choses établies» en faveur d'une éthique et d'une vision existentielle plus souples, où l'altérité occupe un rôle fondamental.

a.) Culpabilité et responsabilité

Nous avons pu observer jusque là que les personnages d'Alan Donahue et de Danthès se distinguent par leur sentiment accru de la responsabilité qui les écrase souvent psychologiquement. C'est aussi un sentiment qu'ils n'extériorisent pas publiquement et qu'ils ne transposent en actes concrets que rarement, lorsque les circonstances le demandent effectivement. Cependant, ce sentiment en engendre d'autres qui prennent une autre forme mais qui s'apparentent néanmoins au sentiment de la responsabilité : ceux-ci s'identifient dans l'œuvre de Gary à l'angoisse et à la culpabilité. Ces sentiments sont envisagés par l'auteur tantôt sous leur aspect positif, à savoir de mobile des actions humaines et du progrès tout court, tantôt sous l'angle pathologique et nocif. Chez Danthès, l'angoisse et la culpabilité s'entremêlent et cela nous donne une image scindée et confuse de la personnalité de cette figure : *Quant à ses [Danthès] angoisses, elles étaient d'une relative banalité. Qui donc avait écrit que tout homme digne de ce nom se sentirait toujours coupable envers la civilisation et que c'était même à ce signe que l'on reconnaissait une civilisation ? (E., 123.)* Dans cette citation, l'angoisse et la culpabilité sont plutôt considérées comme une forme légère de souci, de préoccupation pour quelque chose. Pour Danthès, c'est encore une fois le sort de l'Europe contemporaine incarnée par Erika qui lui importe et qui l'absorbe, d'où sa volonté de s'impliquer en responsable et en connaisseur. La majeure partie de la trame du roman est ainsi constituée des nombreuses rencontres entre Danthès et Erika lors desquelles chacun s'efforce de mieux connaître l'autre et surtout de comprendre la personnalité et le passé de son interlocuteur. L'angoisse et la culpabilité sont, pourtant, plus profondément enracinées dans l'esprit de l'ambassadeur car il est sous traitement médical et s'engage dans une thérapie. Le docteur Jarde est un spécialiste notoire et essaye, en vain, de sauver son patient de la folie : Danthès est trop attaché à son univers imaginaire, à ses angoisses et à ses visions pour pouvoir s'en séparer ; le narrateur reproche à l'ambassadeur son manque de volonté et de raison dans cette situation : *Danthès aurait pu [Erika] en empêcher – il lui eût suffi de vouloir – mais il n'était plus maître de son imagination, à laquelle il appartenait à présent entièrement, et c'était elle qui*

³⁵⁰ Foucauld, 296.

commandait...C'était en somme un cas banal [...]. C'était en somme un cas clinique. (E., 367.) Ces deux dernières phrases que nous venons de citer sont répétées plusieurs fois sur la même page et marquent le moment où l'ambassadeur sombre volontairement dans la schizophrénie à l'emprise de laquelle il ne s'opposera plus, repoussant tout conseil de guérison et tout palliatif.

Si au début du roman le narrateur nous assure que Danthès est conscient de ses fantasmes et qu'il les provoque volontairement, nous sommes confrontés à un personnage dominé par son imagination à la fin du livre. Le lecteur ne peut pourtant pas s'empêcher de se demander pourquoi Danthès accepte son état névrotique et pourquoi il refuse toute aide. Une réponse possible offrent ses sentiments de culpabilité et d'angoisse qui s'aggravent eux aussi et qui culminent dans une obsession nocive et finalement dans une sorte de psychose. L'ambassadeur reste pourtant responsable, mais ceci seulement dans l'univers de ses fantasmes. Le fait qu'il défende ces responsabilités-ci plutôt que celles de sa fonction diplomatique à Rome et de sa fonction de père de famille reflète un inversement des priorités : pour lui, son imaginaire représente le monde authentique, le réel, tandis que la réalité immanente de sa condition d'homme lui semble fausse et injuste. Le docteur Jarde exhorte en vain son patient à prendre au sérieux ses responsabilités dans le monde «faux» car elles ont leur importance incontestable. Danthès, trop désabusé pour s'y fier encore, fait un bond définitif dans le fantasmatique :

Voilà qui vous [à Danthès] rendait de plus en plus difficiles ces petites et crapuleuses épousailles avec un monde «faux» – le nôtre – que la vie, avec ses compromis tout prêts, exige de nous à chaque instant. Cela ne pouvait que finir dans des noces de sang. Je [le docteur Jarde] vous conseille de mettre un terme à votre Narration, à votre création d'êtres et de mondes imaginaires, et de faire face au monde «faux» où nous existons et à la vie «fausse» que nous sommes obligés de subir, si nous ne voulons pas finir comme vous dans l'irréalité. (E., 361.)

Une vision déterministe qui influence également la décision de Danthès de sombrer dans la folie est la présence du Destin qui devient de plus en plus menaçante ; l'ambassadeur comprend de moins en moins les intentions astucieuses de celui-ci et se sent de plus en plus livré à sa merci. Dans *Europa*, le Destin est un personnage invisible et tacite qui occupe un rôle important et qui participe à la trame narrative sur un troisième plan, hormis celui de l'imagination de Danthès et hormis celui de la réalité quotidienne. Il s'agit du plan narratif parallèle aux autres niveaux du roman qui représente une partie d'échecs engagée entre Danthès, qui oublie souvent de déplacer ses pièces, le Baron et le Destin :

Pendant quelques secondes, le cœur affolé, il [Danthès] eut la conviction qu'il n'était ni dans sa chambre à coucher de la villa Flavia, ni dans celle du palais Farnèse qu'il devait quitter le lendemain pour se rendre à Florence, mais dans un tout autre jeu, dans quelque toute autre cour barbare du

Destin, où la main qui le tenait l'avancait d'une case à l'autre sur l'échiquier, hésitait, puis le faisait vite revenir à la position antérieure... [...] Danthès avait peur. (E., 166.)

Outre le Destin, Danthès est dans son univers psychique littéralement accaparé par Malwina et par Erika, et surtout par l'histoire qui le lie à ces deux personnages. S'il en est tellement hanté, c'est à cause d'un profond sentiment de culpabilité, comme nous venons de le mentionner. Nous avons déjà fait allusion au fait que l'ambassadeur a provoqué lors de sa jeunesse un accident de voiture au cours duquel Malwina a été grièvement blessée et dont elle sortit avec une paralysie à mi-corps. Danthès ne regrette pas tellement cet accident, car en parlant bien des années plus tard à Erika, il affirme que c'était en fait Malwina qui conduisait la voiture et qu'un camion vint la percuter et produisit en fin de compte l'accident. L'ambassadeur se déculpabilise ici et déculpabilise en même temps sa bien-aimée de jadis, il attribue au jeu narquois du Destin la responsabilité de l'accident. Si l'ambassadeur craint de plus en plus le Destin et s'il essaye de le fuir à travers la folie, c'est à cause des actions irresponsables de celui-ci, qu'il ne peut pas entraver ou contrôler en tant qu'homme. Danthès se sent coupable non pas de l'accident, mais de son geste lâche d'avoir quitté Malwina alors qu'elle se trouvait dans un état critique, et de l'avoir quasiment oubliée. La rencontre avec Erika constituera pour lui une *deuxième chance* de réparer son irresponsabilité envers Malwina : *À combien d'hommes la vie a-t-elle offert une deuxième chance ? Cette fois, il n'allait plus s'incliner devant les lois de la réalité, il n'allait plus manquer d'imagination. (E., 226.)* Mais l'ambassadeur se rend peu à peu compte qu'Erika n'est pas celle qu'il a créée et «inventée» par son imagination et qu'elle est tout aussi vulgaire et cynique que Malwina ; il s'aperçoit qu'Erika et Malwina ne font qu'une et que cette dernière a usé de ses dons de sorcière et d'illusionniste pour se transformer en Erika et pour se venger de Danthès en le séduisant de nouveau. C'est ici que surgit une autre culpabilité du protagoniste : celle de s'être trompé sur Erika et de l'avoir investie d'une symbolique et d'une espérance fausses : *Ce fut alors que l'angoisse abominable revint dans un bouleversement de la raison [...] ERIKA N'AVAIT JAMAIS EXISTÉ [...] IL N'ÉTAIT PAS POSSIBLE D'HÉSITER C'ÉTAIT BIEN LA VIEILLE [Malwina]: ERIKA N'AVAIT JAMAIS EXISTÉ . Danthès se sentit défaillir [...]. (E., 272-273.)* Le narrateur d'*Europa* surprend dans ce passage les pensées et les sensations de l'ambassadeur ; l'angoisse qui s'empare peu à peu de lui vise bien à une crise de conscience et donc également à un état de culpabilité.

Cette continuelle culpabilisation de Danthès nous fait penser qu'il y a derrière ce phénomène psychologique des causes bien fondées. Il doit y avoir quelque chose de plus profond qui détermine ces états. Nous avons déjà précisé que Danthès est très préoccupé par son lien affectif avec Malwina et avec Erika. Si nous tenons compte de la symbolique de ces

deux personnages féminins, il apparaît que l'ambassadeur se montre très préoccupé de l'image de l'Europe et de son devenir à travers l'Histoire. Il se sent fort responsable, ce que sa profession diplomatique vient souligner. Il sait que c'est aussi de ses faits et gestes et de sa contribution que dépend la configuration de la future Europe. Or, lui, il ne se sent plus capable d'améliorer le destin de l'Europe ; le Destin se montre par rapport à lui plus puissant et plus autoritaire. Ainsi s'explique la continuelle défaillance, sur le plan de ses tâches diplomatiques, et la culpabilisation de Danthès. Cela est concrètement suggéré dans le roman à travers l'accident de voiture qui faillit tuer aussi bien Malwina que lui-même. Les deux personnages ne sont pas morts mais chacun en garde des séquelles : Danthès ne parvient pas à se débarrasser de sa culpabilité, il est donc torturé psychologiquement, et Malwina est paralysée à vie, c'est-à-dire handicapée physiquement. Pourtant, ce qui écrase psychologiquement l'ambassadeur n'est pas tellement cet accident de jadis qu'il met d'ailleurs principalement sur le compte du Destin, mais plutôt l'irresponsabilité de ce dernier et la manière aléatoire dont celui-ci agit en général : il est en effet un joueur d'échecs rusé, mais dont les déplacements des pièces sur le damier s'effectuent au détriment de la vie des hommes. Les malheurs que le Destin inflige aux hommes sans s'en rendre tout à fait compte, sont de simples jeux à l'issue desquels la victoire est toujours de son côté. Pour Danthès, ce sont des actes irresponsables qu'il faudrait prévenir et empêcher tout simplement. L'ambassadeur réalise en fin de compte qu'il ne peut contrôler les jeux du Destin qui le devance constamment sur le damier et c'est ce qui produira chez lui cette culpabilité obsédante :

La partie [d'échecs] se déroulait sous un aspect on ne peut plus favorable pour le camp ennemi. Que Danthès fût réellement, personnellement coupable importait peu : il suffisait qu'il eût mauvaise conscience, ce à quoi on reconnaît la conscience tout court.[...] Sur cet échiquier-là, il n'y avait pas de défense possible. L'ambassadeur de France était perdant [...]. (E., 164.)

À cette explication s'ajoute encore le diagnostic du docteur Jarde qui pense que son patient est trop imbu de culture européenne et qu'il s'est forgé ainsi une fausse image de ce qu'est au fond l'espace historique et politique de ce continent :

Cessez de vous [Danthès] punir. L'Europe n'a jamais existé, et n'existera jamais en tant que dignité humaine, parce qu'elle ne pouvait s'accomplir que dans la fraternité d'un partage et dans cet amour dont ont longtemps parlé ceux qu'on appelait les chrétiens, et si une telle métamorphose était possible, il n'y aurait nul besoin d'Europe. (E., 362-363.)

Jarde observe chez Danthès que son esprit de la responsabilité a été aiguisé par sa large érudition et surtout par son contenu idéaliste. Or, selon le docteur, il faut séparer le plan du réel politique et historique de l'Europe de celui de sa réalité imaginaire et spirituelle entretenue par des artistes et des humanistes à travers les siècles, et surtout accepter cette

dichotomie. Danthès, par contre, se révolte car ce «déchirement constant» lui est de plus en plus insupportable : [...] *plus vous [Danthès] vous sentiez indigne de votre Europe bien-aimée, pour avoir failli à l'action qu'exige un tel royaume imaginaire, et plus vous étiez hélas ! un Européen dans toute l'acception du terme, membre de plein droit de la société dite «occidentale».*(E., 308.) Dans la vision de l'ambassadeur, l'art et les idées doivent être vécues, il faut qu'il y ait une relation étroite entre l'expérience et le substrat idéal, qu'il y ait finalement une réconciliation entre les deux. Ainsi, la culpabilité de Danthès résulte aussi d'une impossibilité de réaliser à fond cette devise.

b.) Danthès et l'oubli

Pour compléter le portrait de Danthès et pour éclaircir sa façon d'agir en responsable, il y aurait chez lui encore une dimension à envisager : son rapport vis-à-vis de la mémoire. Nous avons constaté son profond sens de la responsabilité et sa propre culpabilisation puisqu'il ne peut plus faire face à ses tâches d'Européen, par excellence. Si Danthès tient tellement à l'Europe et à son ancienne culture, c'est aussi à cause de son culte de la mémoire culturelle et civilisatrice du continent. Nous avons mentionné que Danthès est célèbre pour son érudition et pour sa passion envers les valeurs artistiques et morales de jadis. Le personnage se fie ainsi à une certaine tradition culturelle dont la continuation serait impossible sans le recours à la mémoire ; celle-ci ne réside pas seulement dans la capacité de mémoriser des faits et des connaissances, mais aussi de s'y identifier. Quant à Danthès, il y a beaucoup de passages dans *Europa* qui prouvent que le protagoniste s'est formé en tant qu'homme par rapport à cette culture humaniste de l'Europe ; dans le cas contraire, sa responsabilité et sa culpabilité ne se manifesteraient pas avec une telle force : *Danthès était un homme d'une «immense culture». Il ne pouvait donc échapper à la culpabilité* (E., 164) et à la responsabilité, pourrait-on ajouter. Cependant, il y a chez le personnage de multiples tentatives d'oubli afin d'échapper à ses crises de conscience et à ses remords de n'avoir pas su intervenir au juste moment dans le destin de l'Europe - destin qui se joue métaphoriquement sur un damier entre Danthès, le Baron et le Destin, où l'ambassadeur est toujours perdant. Considérant cette lamentable partie aux échecs ainsi que sa mémoire culturelle qui le trompe sur ce qui se passe en réalité avec lui, Danthès essaye d'oublier complètement l'Europe. Cela entraîne inévitablement l'oubli de soi-même, ce qui représente une explication supplémentaire aux troubles psychiques de l'ambassadeur: *Celle [Erika] qui le [Danthès] torturait par son intolérable inexistence, au point qu'il était obligé de la supprimer pour la punir de ne pas être, par un mouvement ingénieux g1 e2 sur l'échiquier de l'imaginaire, pour*

s'arracher enfin à cet impossible qu'il appelait Europe et rompre avec elle dans cette haine presque nazie de lui-même... (E., 369.) Autrement dit, c'est sa mémoire très poussée qui provoque son désir d'oublier. Pourtant, il n'arrivera pas à se défaire de son image de l'Europe ; l'oubli se produira seulement sur le plan réel, des données quotidiennes : Danthès se jette volontairement dans la folie pour y vivre son rêve européen, parce que, dans le monde «normal», l'Europe a souillé ses valeurs et sa grandeur. Ce geste insensé de la part du protagoniste semble vouloir dire que s'il «s'oublie» sur le plan réel, c'est pour pouvoir conserver l'Europe **en son esprit** dans sa beauté et pour la projeter ainsi, le moment venu, dans le monde réel, commun à tous les hommes : [...] *il fallait attendre encore des millénaires et franchir des abîmes avant que cette beauté descendît du cadre, devint enfin de ce monde, et qu'il y eût une réalité sans déshonneur et une dignité sans oublier.* (E., 372.) Par ailleurs, cette option résout son conflit intérieur qui le tiraille entre ses tâches quotidiennes d'ambassadeur et ses aspirations d'Européen-aristocrate. Danthès choisit la folie non par pessimisme, mais parce qu'elle représente le seul moyen de garder l'espoir. C'est pourquoi sa façon de «s'oublier» ne relève pas d'un acte lâche ou égoïste, mais, bien au contraire, d'un acte de générosité et de fidélité à son rêve européen.

L'idée d'une nouvelle humanité, sans crimes et sans exactions, apparaît à la fin d'*Europa* tout comme dans beaucoup d'autres romans garyens. L'auteur se sert généralement de l'image de l'Océan, à même d'effacer le mal produit par l'histoire de l'humanité, de sorte à permettre l'avènement d'une civilisation plus harmonieuse et plus raisonnable. Dans *Europa*, le narrateur ne fait pas d'allusion à l'Océan mais décrit à la fin du roman Danthès au milieu d'un très beau paysage, qui semble être le parc de la clinique où il est interné. Le cadre végétal se distingue par un lac d'une eau très pure, dont l'image pourrait suggérer un commencement de civilisation, car elle reflète l'état psychique apaisé et pénétré d'espérance de l'ambassadeur. L'eau remplirait ainsi la fonction d'un oubli nécessaire à l'apparition de quelque chose de nouveau, à savoir, dans le cas des romans garyens, à l'avènement d'un homme nouveau, plus sensible envers soi-même et envers autrui. Par ailleurs, la métaphore garyenne de l'Océan fait penser au fleuve Léthé de la mythologie grecque dont le rôle consistait à faire oublier aux âmes des morts leur passé et à les préparer à une nouvelle vie, à un recommencement. Harald Weinrich a consacré toute une étude à ce thème de l'oubli et à ses connotations à travers la littérature universelle³⁵¹ : il aboutit à la conclusion que l'oubli est, dans beaucoup de cas, vital pour que l'homme puisse continuer à vivre et à créer ; cela

³⁵¹ H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Verlag C. H. Beck, München, 1997, p. 25, 259, 266-267.

veut dire que l'oubli doit être dosé, pour qu'on ne garde en mémoire que l'essentiel. Il serait dangereux que le processus de l'oubli soit total – on aurait alors affaire au chaos et à la mort. C'est pourquoi l'oubli, lorsqu'il s'infiltré, doit opérer un choix, et c'est le cas chez Danthès d'*Europa* et chez bien d'autres personnages garyens encore. Danthès n'est pas victime de l'oubli total ; il renonce seulement à ses tâches diplomatiques et familiales. Il se détache, en d'autres termes, d'un milieu social pour se vouer intégralement à l'univers des philosophes et des artistes de l'Europe aristocratique. M. Halbwachs, définissant la notion de «mémoire collective», décrit l'oubli comme un abandon et comme un désintérêt par rapport à un groupe social : *Tout se passe ici [concernant l'oubli] comme dans le cas de ces amnésies pathologiques qui portent sur un ensemble bien défini et limité de souvenirs. [...] ce qui est atteint, c'est la faculté en général d'entrer en rapport avec les groupes dont se compose la société. Alors, on se détache de l'un ou de quelques-uns d'entre eux et de ceux-là seulement.*³⁵² L'oubli de Danthès serait ainsi un refus délibéré de continuer à communiquer avec les groupes sociaux de son époque pour s'intéresser, en revanche, à ceux qui relèvent de la mémoire culturelle de l'ancienne Europe. Le début du roman nous met déjà en garde contre ce conflit intérieur de l'ambassadeur entre sa carrière diplomatique voire sa célébrité dans les milieux sociaux de son temps et l'Europe des Lumières avec ses cadres mirobolants et ses valeurs spirituelles. (E., 85.) Paradoxalement, l'ambassadeur qui «s'oublie», d'un côté, se consacre, de l'autre, pleinement à la mémoire qu'il s'obstine à vouloir garder intacte, même au prix de la folie. Ce geste, vu de cet angle-là, relève d'un sens profond de la responsabilité.

3. Science et responsabilité : le roman *Charge d'âme*

La science et ses découvertes, plus ou moins dangereuses pour l'humanité, constitue un autre aspect important lié à la sphère de la responsabilité. R. Gary a débattu cette problématique dans son roman *Charge d'âme* qui peut être considéré également comme un roman d'anticipation. Dans une époque où la recherche scientifique a déjà à multiples reprises révolutionné la vie et la société humaines, à savoir le XXe siècle, l'avenir peut aisément être entrevu comme une époque de découvertes scientifiques encore plus poussées. La question qui se pose dans ce contexte et qui préoccupe le narrateur de *Charge d'âme* est de savoir si l'homme ne s'exposera pas ainsi à la menace de l'anéantissement de sa nature: la science pratiquée en excès risque de réduire les individus à de simples outils ou de réduire leur existence à des ressources potentielles. Pour éviter ce danger, la science doit être pratiquée de façon responsable, à savoir dans le respect des individus, de leur nature et de

³⁵² Halbwachs, 10.

leur liberté ; il en va de même pour ce qui est du respect de l'environnement. Cependant, le thème principal du roman est l'image de l'homme et de ses valeurs dans un milieu socio-politique dominé par la science et par l'efficacité économique ; le thème de l'environnement est plutôt estompé, il est présent en arrière-plan, comme le montrent les réflexions sur l'être humain et de son rapport à la Nature.

Le protagoniste du roman, Marc Mathieu, est un jeune savant renommé en physique ; il a développé un appareil qui capte le souffle des mourants et qui le transforme en énergie alternative pour les voitures, les lampes électriques, etc. Mathieu est plein d'enthousiasme pour son invention car il est persuadé qu'il a trouvé la clé à la crise énergétique et des carburants des années 1970, époque à laquelle se déroule la narration. Le chauffeur de Mathieu, Albert Cachou, ancien résistant et déporté, en est révolté et dégoûté, et avertit le savant de l'immoralité de son invention. Pour lui, cela équivaut à une pure exploitation de l'individu, très pratiquée dans les camps nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. La voix du narrateur omniscient se fait l'écho de la réaction du personnage Albert, précisant qu'à l'époque de la narration du roman, c'est-à-dire dans les années 1970, la devise de Mao Tsé-toung, *l'énergie spirituelle doit être transformée en énergie matérielle* (Ch. d'â., 39 et 278.) est pratiquée à large échelle par les Russes et les Chinois ; le narrateur se réfère ici aux régimes totalitaires de ces deux pays et à leurs camps de travail forcé :

Les Russes et les Chinois faisaient dans ce domaine [de l'énergie] des progrès plus rapides que l'Occident, parce qu'ils bénéficiaient d'une longue préparation idéologique et parce qu'ils pouvaient travailler tranquillement, dans le plus grand secret. Le manque d'informations, chez eux, était une règle strictement observée, ce qui leur avait permis d'éviter tout incident et toute révolte d'opinion [...]. (Ch. d'â., 39.)

Considérant ce contexte mondial, le savant Mathieu ne voit pas d'inconvénient à l'application de sa découverte. Dans sa vision, son capteur d'énergie humaine n'est pas comparable à l'exploitation qu'exercent l'URSS et la Chine à l'égard de leur population ; le souffle des mourants ne sera réconverti en carburant qu'avec leur consentement préalable, la contrainte y étant exclue. (Ch. d'â., 41.)

Un «incident technique» montrera, néanmoins, à Mathieu la monstruosité de sa découverte énergétique : apprenant l'agonie du chauffeur Albert, le savant se déplace en voiture pour rendre une dernière visite à celui-ci ; il se trouve que Mathieu roule dans la Citroën au carburant réconverti, munie, de plus, d'un capteur de charge d'âme. La voiture s'approche de la demeure de l'agonisant et aspire le souffle d'Albert, sans que Mathieu s'en rende immédiatement compte. Lorsqu'il le réalise, il est trop tard pour réparer la mort subite déterminée par son capteur. Cet événement bouleverse tellement le protagoniste, qu'il décide de se retirer de la science et de ne plus jamais la servir. Il s'enfuit en Polynésie et change

d'identité (*Ch. d'â.*, 52). C'est à ce moment-ci que Mathieu perçoit le danger de son invention et sa force destructrice ; par ailleurs, il se sent à la fois coupable et responsable de la mort du vieux Albert : *Il [Mathieu] rentra chez lui et se soûla. Il se sentait responsable de la mort du vieux.* (*Ch. d'â.*, 45.) *Coupable. Tel était le jugement qu'il [Mathieu] portait sur lui-même, et il n'y avait pas d'humour, pas d'ironie, pas de danse libératrice qui pût l'aider à y échapper.* (*Ch. d'â.*, 49.)

Le thème des découvertes révolutionnaires dans le domaine de la science est abordé à travers le roman également pour ce qui est de leur dimension politique : le «gadget» du carburant mis en œuvre par Mathieu entre en possession des puissances mondiales de l'époque – l'URSS, la Chine, les USA et le Vatican. En Chine, ce procédé novateur pour obtenir de l'énergie donne déjà de très bon résultats : dans les hôpitaux ou à la centrale expérimentale de Fou-tsen. (*Ch. d'â.*, 102-103, 78, 95 et 111.) Cependant les scientifiques ont remarqué qu'à l'invention de Mathieu il manque encore une donnée essentielle - celle qui pourrait indiquer les moyens par lesquels la charge d'âme ainsi accumulée serait contrôlable ; les puissances qui détiennent déjà cette énergie si efficace craignent des explosions catastrophiques. Par ailleurs, en Chine (*Ch. d'â.*, 118-119), on a signalé des cas où les collecteurs d'âme ont aspiré même le souffle des vivants, produisant des dégâts considérables dans la population. Vu cette situation dramatique et l'urgence d'une solution, le professeur Valenti supplie par une lettre Mathieu de rentrer en France et d'approfondir ses recherches afin d'empêcher une possible catastrophe. Mathieu accepte finalement, sous l'emprise de son génie créateur bouillonnant. De retour en France, il communique ses résultats à toutes les puissances mondiales, étant l'adepte de la fraternité et de *l'amitié entre les peuples* (*Ch. d'â.*, 122). Il n'accepte de collaborer avec aucun service secret en exclusivité et donc de politiser ses recherches. Cette attitude le mettra en danger car les puissances se disputent maintenant la primauté des données scientifiques du professeur français. Lors d'un séjour en Italie et, plus précisément, pendant une promenade en bateau sur la côte dalmate, Mathieu est capturé avec sa compagne américaine May Devon par des militaires d'un chalutier albanais : il est dorénavant obligé à travailler en Albanie, dans la Vallée des Aigles, une zone expérimentale secrète, aux services du gouvernement chinois.

a.) Science et création

Après avoir énuméré les principaux moments de la narration avec leurs enjeux éthiques, nous nous arrêtons à présent sur Mathieu : c'est un personnage dont le caractère est contradictoire – il est, d'un côté, un brillant savant; de l'autre, il est habité par une ferveur créatrice, artistique même, dans le domaine des symboles mathématiques. Pour Mathieu, la

science est un art auquel il se voue corps et âme, sans tenir compte réellement des conséquences de ses découvertes scientifiques et de la réalité historique et politique de son époque. Il y a beaucoup de passages dans le roman qui montrent ce trait inquiétant de la personnalité de Mathieu : May, sa compagne, l'avertit à plusieurs reprises de l'immoralité et l'illégalité de son invention concernant le carburant à charge d'âme, mais chaque fois sans résultat. Mathieu n'y voit pas de danger et d'abus, il est littéralement aveuglé par les possibilités illimitées de la science :

[Mathieu] : - *May, c'est un gadget [le carburant avancé]. Tu connais ce bon vieux mot français, gadget ? La seule chose qu'il y a à l'intérieur, c'est de l'énergie.*

[May] : - *Oui, je sais quel genre d'énergie. Qui est à l'intérieur, Marc ? Qui est le gars dont vous avez volé le souffle immortel, bande de salauds ? Qui est le donneur ? [...]*

[Mathieu] : - *Jean Pitard, puisque tu y tiens. (Ch. d'â., 23-24.)*

Jean Pitard, apprend-on dans le passage cité, est un ancien ami de Mathieu qui fut «dépossédé» de son âme, sans donner son accord au savant français, pendant qu'on le transportait à l'hôpital dans un état grave. Mathieu justifie son geste par le fait que Pitard, étant son ami, lui aurait de toute façon fait don de son âme et, de plus, il était athée ; le professeur ne voit pas ce qui, dans cette histoire, pourrait lui donner mauvaise conscience. L'opinion publique, par contre, traiterait ici Mathieu d'irresponsable et d'inhumain. L'image du professeur s'assombrit plus encore par la qualité de «gadget» qu'il attribue à son invention, pourtant très sérieuse et inquiétante. La science semble être pour le savant français un jeu, et le narrateur l'affirme lui aussi (Ch. d'â., 28) à l'adresse de Mathieu. Le professeur ne fait pas de distinction entre art et science, ce qui pourrait expliquer sa vision tronquée de son métier : pour lui, les mathématiques et les formules scientifiques sont un mode d'expression semblable à la peinture de Van Gogh, de Gauguin ou de la musique de Mozart; et, puisque l'art est inoffensif, pourquoi ses inventions, des « créations artistiques» dans son optique, le seraient-elles ?

Il [Mathieu] savait depuis son adolescence que la recherche scientifique était une aspiration aussi puissante, aussi irrésistible que celle de Van Gogh, de Gauguin ou de Mozart – et aussi pure. Et personne n'avait pour l'instant découvert le moyen de transformer une fresque de Giotto ou une symphonie de Beethoven en arme de mort [...]. (Ch. d'â., 52.)

Pourtant, pendant son séjour polynésien où il ne peut pas arrêter ses recherches, l'Océan «frissonne inquiet» à l'adresse des formules que Mathieu vient de boucler sur le sable de la plage, et *les crabes se tapiss[ent] terrifiés* (Ch. d'â., 53). Apparemment, le savant français ne jouit pas du soutien de la nature et souvent il détruit les résultats de ses recherches. La mort qu'il a infligée au chauffeur Albert l'a tellement bouleversé que c'est seulement à ce moment qu'il est devenu conscient du sérieux de ses inventions et de leurs répercussions catastrophiques.

C'est également à ce moment que le savant français réalise que l'art aussi peut avoir des effets destructeurs, tout comme la science, si on le (la) dénature :

L'énergie créatrice se diversifiait et se manifestait selon la nature du cerveau dont elle s'emparait pour s'exprimer. Il était impossible de ne pas obéir. [...] Wagner n'était pas plus responsable de ce que les nazis avaient fait qu'Einstein ou Niels Bohr lorsque la perversion de l'esprit s'était emparée de leurs théories pour en tirer des armes d'annihilation. (Ch. d'â., 57.)

L'histoire de M. Mathieu et de son carburant avancé dont il lui manque le contrôle et le dosage d'énergie rappelle à ce point la légende du Maharal de Prague et de son Golem³⁵³. C'est une légende qui date du XVI^e siècle selon laquelle le Maharal aurait été un rabin très instruit qui projeta un robot humain, le Golem, et qui fonctionna en effet. Pourtant, le problème que cette invention posa au Maharal fut celui du contrôle : le Golem se retourna un jour contre son maître et se mit à détruire tout ce qui croisait sa route, devenant une véritable menace pour son constructeur même. Le Maharal, conscient du danger de son Golem, le détruisit finalement complètement, de sorte qu'il ne resta pour la postérité que la légende. Le rapport du Maharal à son Golem met en lumière le rapport de tout scientifique à ses découvertes ou inventions. Bien que la légende du maître de Prague ne soit pas mentionnée dans *Charge d'âme*, elle est reprise par Gary sous forme fragmentaire et allusive dans *Les Enchanteurs* : il y va, entre autres, de la création d'un nouvel homme, voire d'une nouvelle humanité ; or il se trouve que la formule du Maharal est introuvable – la solution que Giuseppe Zaga propose au vieil artiste Ben Zwi est de refaire l'œuvre perdue du maître rabin à travers l'écriture, donc de créer l'homme nouveau par le biais de la littérature :

[Giuseppe] : – *Il n'existe qu'un matériau pour ce genre de création [...]. C'est l'encre et le papier. Avec de la bonne encre sur du bon papier, et avec ta [de Ben Zwi] belle imagination juive, tu arriveras à créer l'homme nouveau et le monde nouveau.[...].*

[Le narrateur] : *Et c'est ainsi que Bénésar Ben Zwi donna vie à son Golem immortel, avec de l'encre et du papier. (Enchant., 365-366.)*

Hans Lenk et Matthias Maring³⁵⁴ soulignent aussi la particularité de l'homme d'être, à son tour, une sorte de créateur ou au moins un démiurge grâce à son intelligence et à la science. Pourtant, dans leur vision, l'homme ne pourra jamais imiter les forces créatrices de la Nature, telles que nous les connaissons ; en d'autres termes, il ne pourra jamais remplacer le Créateur de l'Univers³⁵⁵. Les deux auteurs pensent que l'homme, dans son rôle de «homo faber» a réussi en effet de se créer une «seconde nature» (*Zweite Natur*), à savoir celle de la culture et de la civilisation ; il ne s'agit ici que d'une nature «artificielle» (*künstlich geschaffen*) qui ne

³⁵³ Pour plus d'informations, voir André Neher: *Faust et le Maharal de Prague – le mythe et le réel*, PUF, Paris 1987, p. 53.

³⁵⁴ Hans Lenk, Matthias Maring : *Natur – Umwelt – Ethik*, Lit Verlag, Münster, 2003, p. 78.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 79: *Mit all seiner technischen Macht ritzt er [der Mensch] nur ein wenig an der Oberfläche der kosmischen Natur, kann sich aber dadurch nicht zum Herrscher des Kosmos aufwerfen.*

pourra jamais suppléer à la nature première de l'homme et à la nature du cosmos. Dans *Charge d'âme* l'idée de soumettre la nature première à tout prix à la nature seconde, c'est-à-dire l'âme humaine aux besoins de la civilisation et du progrès matériel, est soutenue avec acharnement par Chavez, personnage qui travaille avec Mathieu et qui influence beaucoup, au début du roman, le protagoniste :

Chavez était marxiste et ce monstrueux gaspillage de ressources énergétiques le mettait hors de lui. (Ch. d'â., 40.) Chavez n'était pas un vrai créateur. C'était un profiteur. Un exploiteur, un applicateur. Il était celui qui détournait la recherche pure au nom du principe que «ce qui peut être réalisé doit être réalisé». (Ch. d'â., 132-133.)

Si Mathieu est un savant bien intentionné, qui a retrouvé le sens des responsabilités dans son domaine, pourquoi accepte-t-il de travailler au projet monstrueux de la Vallée des Aigles, dans la seconde partie du roman ? Il s'agit ici de la création d'un réacteur nucléaire alimenté d'énergie humaine³⁵⁶ et donc à la fois plus puissant et plus dangereux qu'un réacteur nucléaire classique. La réponse que Mathieu donne au professeur Kaplan, qui fait partie de l'équipe de sauvetage du savant français et de désamorçage du réacteur à la fin du roman, est surprenante : en développant cette potentielle bombe, Mathieu veut annihiler la suprématie des puissances mondiales et leurs disputes interminables pour l'hégémonie ; il veut leur démontrer que le pouvoir dont chacun des États se targue peut être mis en doute à n'importe quel moment par quelque chose de plus fort et de plus destructeur que ce qu'ils s'imaginent détenir : *Nous leur avons donné quelque chose [le réacteur «le cochon»] de trop puissant pour la puissance, de trop destructeur pour la destruction, de trop suprême pour la suprématie... (Ch. d'â., 284).* Mathieu pense que c'est par le pire qu'il peut arriver à responsabiliser les puissances politiques du monde ; par ces propos, le personnage justifie son acceptation de travailler à ce projet nucléaire qui relève ainsi d'un profond sentiment de responsabilité. Le narrateur lui-même voit à présent en la personne du professeur français un *Atlas à la manque qui avait voulu se charger de tout le poids du monde. (Ch. d'â., 301.)* R. Gary, de son côté, met en évidence dans l'avant-propos du roman que c'est encore par plus de science qu'on pourra responsabiliser les scientifiques, tout paradoxal que cela puisse paraître : *On verra peut-être dans mon roman une attaque aveugle et d'inspiration rétrograde contre la science et les savants. Ce serait une erreur. Le paradoxe de la science, ainsi que je le dis dans ces pages, est qu'il n'y a qu'une réponse à ses méfaits et à ses périls : encore plus de science. (Ch. d'â., 8-9.)* C'est donc par son génie créateur dans le domaine de la science que Mathieu entend annuler les effets nocifs de son invention, même si son talent de mathématicien et de physicien reprend dans ce cas des reflets lucifériens. Peut-être est-ce la façon spéciale et propre au protagoniste d'assumer

³⁵⁶ Le réacteur s'appelle dans le roman *le cochon*.

sa responsabilité de scientifique, quoique paradoxale aux yeux du lecteur et des autres personnages du roman. La responsabilité de Mathieu dans ce cas est impérative, sinon le potentiel négatif et destructif de la science risque de se déclencher à tout moment ; H. Lenk et M. Maring³⁵⁷, à leur tour, insistent aussi sur l'urgence des attitudes responsables face à une science de plus en plus puissante et performante. L'idée du génie créateur qui cache un possible destructeur est formulée dans le roman par le personnage Starr à l'adresse de Mathieu : *Si jamais le monde est détruit, ce sera par un créateur.* (Ch. d'â., 143.) Ainsi, Mathieu incarne dans *Charge d'âme* autant un potentiel destructeur qu'un génie à même de trouver les solutions aux possibles catastrophes de la science.

b.) Science et culpabilité

Lors de l'analyse consacrée à la culpabilité et à la responsabilité du protagoniste d'*Europa*, Jean Danthès, on a constaté que la culpabilité, sans atteindre une forme pathologique, est déjà signe de responsabilité. De même, l'alcoolisme des personnages garyens s'explique par un sentiment de responsabilité impuissante, qui n'a pas pu être mise en œuvre ; cela est également visible chez le personnage d'Alan Donahue auquel nous nous sommes référée dans le chapitre sur «la justice». Chez Mathieu, le personnage principal de *Charge d'âme*, on n'a pas affaire à une ébriété pathologique ; le personnage se soûle au moment où il devient conscient de la gravité de sa découverte scientifique et où il en ressent de la culpabilité. Nous avons déjà signalé le passage qui concerne également la mort précipitée du vieil Albert (Ch. d'â., 45). Après ce moment crucial qui changera le rapport du protagoniste à son métier, le narrateur note à l'égard de Mathieu, à plusieurs reprises, sa *tête coupable* (Ch. d'â., 62, 63 et 131). Toutes ces indications traduisent au fond le fait que la conscience du protagoniste s'est brusquement éveillée et qu'elle le taraude. Pareillement à Danthès, Donahue et tant d'autres personnages garyens, Mathieu, lui aussi, essaye d'oublier ce poids de la responsabilité individuelle : il s'engage aux côtés de sa compagne May Devon dans un voyage à travers l'Italie et il continue de se soûler : *Il [Mathieu] buvait beaucoup. Chaque fois que se mettait à résonner dans sa tête la note ultime, ce «nec plus ultra» de ce qui était à présent accessible, réalisable, et que défilait sous ses paupières fermées le cortège blanc des signes et des symboles, Mathieu se saoulait.* (Ch. d'â., 133.) Cependant, c'est en voulant oublier qu'il devient encore plus responsable de sa situation et de la découverte du carburant avancé, lancé déjà dans le monde entier. Le fragment de la *Ballade des pendus* de Villon qui est inséré à travers le

³⁵⁷ Hans Lenk, Matthias Maring, 79: *Die relative Macht – und sei es die negativ-potentiell-destruktive technologische Macht über Naturteilsysteme – ist ebenfalls Wurzel einer besonderen exponierten Stellung. Macht und Wissen erzeugen Verantwortung – eine besondere Verantwortung des Wissenden und Mächtigen.*

roman plusieurs fois (*Ch. d'â.*, 45, 60 et 288) suggère l'état d'esprit du protagoniste de *Charge d'âme* et à la fois le thème principal du roman - la responsabilité et la culpabilité vis-à-vis de la postérité et l'espoir du pardon :

*Frères humains qui après nous vivez,
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,
Car, se pitié de nous pauvres avez...*

Dans *Charge d'âme* le pardon reviendrait à l'Océan, le seul capable de recréer un nouvel homme et la pureté de la vie. Ce sont deux aspects auxquels Mathieu aspire et pense souvent ; il doute que la science puisse accomplir cette tâche et il prend le parti de l'Océan :

L'Océan arrivait sur les symboles [écrits par Mathieu dans le sable de la plage] avec un frisson inquiet, s'acquittant ainsi de son rôle de père et de gardien de l'espèce, comme s'il craignait que quelque fragment de ce que la main de l'homme avait tracé ne lui échappât. Parfois, il manquait à l'Océan les quelques centimètres d'élan pour tout recouvrir et Mathieu brouillait alors lui-même les dernières traces, ou les piétinait, jusqu'à ce qu'il ne demeurât rien. (Ch d'â., 53.)

Sa rage contre les scientifiques sans scrupules, Mathieu l'exprime encore en pensant à l'Océan : *Il [Mathieu] luttait contre un bouillonnement intérieur effrayant, assez semblable à ce que serait celui de frère Ocean, s'il pouvait s'exprimer par la voix d'une seule goutte humaine. (Ch.d'â., 63.)* P. Ricœur³⁵⁸ donne une possible explication au paradoxe de l'homme à la fois coupable et responsable qui est visiblement le cas de Mathieu : le sentiment de culpabilité est, généralement, la conséquence d'une faute commise ; celle-ci se définit, selon P. Ricœur, par deux moments - un *mouvement de rupture* et un *mouvement de reprise* ; le *mouvement de rupture* engendre la culpabilité voire *l'homme coupable* et le *mouvement de reprise* conduit à la responsabilité, plus précisément à *l'homme responsable et captif* par cette responsabilité même. Le paradoxe de toute cette structure est dicté par le sentiment de la faute qui est un amalgame de culpabilité et de responsabilité ; la responsabilité naît de l'homme conscient de la faute commise ou conscient de sa condition faillible. C'est donc la conscience qui déclenche le rachat à travers la responsabilité. P. Ricœur désigne ainsi l'homme comme un *serf-arbitre*, serf par sa condition faillible et arbitre par la liberté du choix à dépasser cette condition. Nous avons déjà indiqué à l'occasion du chapitre sur le pardon que la culpabilité n'équivaut pas forcément à la faute, car la culpabilité est avant tout une *prise de conscience* de la faute ; ainsi la faute et la culpabilité seraient-elles le résultat de *l'usage mauvais de la liberté*³⁵⁹. Pour ce qui est de Mathieu, sa culpabilité et sa soudaine responsabilité s'expliqueraient par une «prise de conscience» de «l'usage mauvais» de la science et des horizons illimités qu'elle offre à l'homme. Gary attribue à Mathieu la même réflexion que celle qui permet au narrateur d'*Europa* de caractériser les états d'angoisse de Danthès ; le mot

³⁵⁸ Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 99-100.

³⁵⁹ Ibid.

«coupable» peut ici être compris sans ambages avec sa nuance de responsabilité: *Une civilisation digne de ce nom se sentira toujours coupable envers l'homme, et c'est même à ce signe, à cette culpabilité qu'on reconnaît une civilisation. (Ch. d'â., 62-63 et E., 123.)*³⁶⁰ Or, une civilisation est bâtie par des hommes de science, tel Mathieu, et par des hommes d'État, tel Danthès. Lorsqu'on participe à la construction de certaines structures d'une civilisation, le travail demande un sens des responsabilités sans lequel la stabilité et la durée de la civilisation en question n'existeraient pas - le mot «civilisation» suppose déjà du point de vue sémantique une structure durable, orientée vers l'avenir. Ainsi s'imposent des valeurs morales qui survivent le temps et qui fixent des limites dans les actions humaines. Ces valeurs morales surplombées par la responsabilité s'originent toutes dans le rapport avec autrui ; s'il n'y avait pas l'altérité, il n'y aurait pas besoin non plus de moralité. La culpabilité «morale» de Danthès et de Mathieu révèle une peur *qui ne craint pas pour soi [...], mais pour autrui*³⁶¹, et, par cela, le sens des responsabilités des deux personnages met en lumière également un sentiment de solidarité avec les autres individus par rapport auxquels ils se situent.

c.) Environnement et responsabilité

Nous avons noté que, pour ce qui est de *Charge d'âme*, le sujet de l'environnement est seulement effleuré dans la thématique d'ensemble du roman. Le sujet n'est pas présent de la même manière que dans *Les racines du ciel*, par exemple. Il y a pourtant une similarité entre la technique métaphorique de *Charge d'âme* et celle des *Racines du ciel* : l'urgence de la protection des éléphants ne vise pas seulement la faune africaine mais aussi la défense de la dignité humaine et de ses aspirations ; les collecteurs d'âmes humaines renvoient, par ailleurs, dans *Charge d'âme* aux doctrines totalitaires qui exploitent l'homme et le dépouillent de ses traits «humains» en le transformant en un «engin» efficace. La science est pratiquée et le progrès se fait souvent au détriment des écosystèmes et de la nature de l'homme. C'est pourquoi la responsabilité des scientifiques devient impérative pour tous les aspects de l'environnement : autant pour l'homme que pour la nature avec sa faune et flore. Dans *Charge d'âme* les animaux et la végétation apparaissent rarement car le roman se concentre sur la figure de Mathieu et de son invention. Le thème de la nature est mis en relation avec la nostalgie du protagoniste pour un monde pur où les traces civilisatrices de l'homme n'existent pas. Mathieu retrouve ce monde des origines seulement sur son île en Polynésie où

³⁶⁰ Dans *Europa* (p.123), les termes d'"homme" et de "civilisation" sont légèrement inversés, revenant pourtant au même sens : *Qui donc avait écrit que tout homme digne de ce nom se sentirait toujours coupable envers la civilisation et que c'était même à ce signe que l'on reconnaissait une civilisation ?*

³⁶¹ Jean Greisch, *L'amour du monde et le principe responsabilité*, in Monette Vaquin, *La responsabilité*, 77.

il se réfugie après le décès du chauffeur Albert : *L'Océan étincelait de ses milliards de microorganismes ; le sable était fin, vierge, offert. À peine un murmure sur le corail, l'éclair fugitif d'un crabe.* (Ch. d'â., 52.) À cela s'ajoutent deux lignes d'un poème de Yeats, selon les propos du narrateur, qui traversent en refrain le roman, semblable au fragment du poème de Villon :

*Je rêve au visage que j'avais
Avant le commencement du monde.* (Ch. d'â., 26 et 58.)

Ce «je» poétique peut être compris comme un alter ego de Mathieu : c'est comme si c'était lui qui exprimerait sa nostalgie de la pureté et de l'insouciance. «Le commencement du monde» signifie pour lui un enchaînement d'événements et de phénomènes complexes qu'il est passionnant d'étudier, telle la physique dans laquelle il excelle, mais qui posent aussi problème par les innombrables inventions qu'on en pourrait tirer pour la civilisation humaine. «Le commencement du monde» suggère également une prise de conscience de l'homme par rapport à sa réalité et à ce qu'il construit dans son existence. Pour Mathieu c'est précisément son moment révélateur de responsabilisation envers ses «œuvres» scientifiques. Le narrateur place cette citation lyrique une seconde fois après l'accident fatal d'Albert causé par le capteur de Mathieu ; le but est d'exprimer le bouleversement psychique et moral du physicien à la suite de cet incident. Les lignes de Yeats traduisent chez Mathieu sa culpabilité mais aussi son désir profond de s'en débarrasser et d'être pardonné. Il pourrait ainsi retrouver la paix et son état d'insouciance qui lui sont vitals dans ses recherches scientifiques. Les vers de Villon, que l'on a déjà mentionnés et qui alternent avec les vers de Yeats, viennent renforcer le *mouvement de rupture* morale causé par le remords et la conscience d'une grave faute commise ; ils renforcent en même temps le mouvement de reprise³⁶², à savoir de la nécessité du pardon et de la responsabilisation du sujet.

Observons, par ailleurs, que Mathieu se trouve dans un rapport de communion avec la nature. Cela s'explique d'un côté par sa profession de physicien ; de l'autre, cela est visible dans le rapport très étroit qu'il entretient avec l'Océan. Pendant ses recherches sur l'île polynésienne, il dialogue mentalement avec celui-ci. L'Océan dans *Charge d'âme* revient à la même métaphore garyenne de Frère Océan, symbole d'une renaissance de la nature mais aussi d'une nouvelle humanité. De plus, l'Océan, par son potentiel créateur et par sa nature fraternelle, remplace l'image redoutable d'un Dieu autoritaire et volontariste. Ce changement d'optique est propre à la postmodernité où la *déité n'est plus une entité typifiée et unifiée mais tend à se dissoudre dans l'ensemble collectif pour devenir le «divin social»*³⁶³. L'Océan chez Gary est autant le créateur d'une nouvelle humanité que la matrice de celle-ci : [...] *comme si chaque*

³⁶² Ricœur, *Finitude et culpabilité*, tome II, 99-100.

³⁶³ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 27.

homme et tous les hommes eussent été des gouttes d'un océan d'une dimension tout autre et d'une fraternité plus grande encore que celle de leur sang et de leur chair, immatérielle, indivisible [...]. (Ch. d'â., 107.) Vu que l'Océan «contient» l'humanité, on peut en effet voir en lui le «divin social» de la postmodernité. Mathieu le considère dans ses dilemmes scientifiques et existentiels comme une référence supérieure à laquelle il peut se fier et chez laquelle il trouve toujours un support. Ce rapport étroit entre l'homme et la nature est un aspect important de l'éthique postmoderne : la nature n'est plus traitée comme une source inépuisable de matières premières qui attendent à être exploitées ; par contre, elle devient *partenaire obligé*³⁶⁴ dans la vie de l'homme qui développe pour elle un sens accru de responsabilité et qui se reflète dans l'écologie.

Quant aux références sur l'environnement naturel dans *Charge d'âme*, elles sont rares. Gary s'explique sur ce manque dans la «Note de l'auteur» en avant-propos au roman : *Les quelques faits d'ordre écologique auxquels je me réfère sont étayés par une documentation abondante et aisément accessible. Je n'ai pas voulu en encombrer le récit, tant ce contexte me semble connu de tous.* (Ch. d'â., 8.) Puisque les débats sur l'environnement et sur la préservation des écosystèmes existent déjà, Gary pense que, pour ce qui est de l'homme et de ses valeurs existentielles, le discours général de son époque est bien réducteur et faux. C'est à ce manque que l'auteur voudrait en particulier suppléer avec son roman et c'est pourquoi les allusions proprement dites à l'environnement sont plutôt estompées. Dans *Les Racines du ciel* l'aspect écologique est plus pertinent, étant donné que le roman se déroule sur fond de paysage africain et d'éléphants en danger d'extermination. Le roman milite pour la protection des éléphants qui constituaient à l'époque de la parution du livre un sujet très sérieux pour les conférences internationales sur l'écologie³⁶⁵. Gary ne s'arrête pas ici avec cette problématique, il ajoute aux éléphants une dimension symbolique qui exprime les aspirations fondamentales de l'homme et qui identifie ces animaux à des hommes. Les personnages des *Racines du ciel* s'engagent autant pour la protection de la faune africaine qu'implicitement pour la défense des valeurs morales de l'homme, symbolisées par les éléphants. Cette double portée du message de l'œuvre est annoncée dans la «Note de l'auteur» qui préface le roman : *mon livre traite du problème, essentiel pour nous, de la protection de la nature, et cette tâche est si immense, dans toutes ses implications, à l'époque du travail forcé, de la bombe à hydrogène, de la misère, de la pensée asservie, du cancer et de la fin qui justifie les moyens [...].* (Les Racines, 6.) L'intérêt pour l'homme et ses valeurs est ici tout aussi pertinent que celui pour la nature et

³⁶⁴ Ibid., 28.

³⁶⁵ Anissimov, 260.

l'environnement. On a même considéré ce roman comme l'un des premiers de la littérature à traiter des sujets écologiques³⁶⁶. Quant à *Charge d'âme*, le thème écologique n'est pas aussi évident que dans *Les Racines du ciel*, bien que présent. Le thème qui relie ces deux romans renvoie à la nécessité de rétablir un équilibre entre l'homme et son environnement ainsi qu'entre l'individu et sa nature humaine. Gary modifie ainsi l'image anthropocentrique de la science et de tout progrès, qui a servi de modèle aux sociétés occidentales³⁶⁷ ; ce modèle, emprunté à Aristote et connu sous la notion de «téléologie naturelle», préconise la suprématie de l'homme par rapport à son environnement. Selon le philosophe antique, tout ce qui existe dans la nature est destiné à un certain but ; l'homme, étant considéré comme le couronnement de la Création, doit maîtriser la nature et tout ce qu'il y trouve doit lui servir. À l'heure actuelle, cette vision est en train de changer et cela est devenu un impératif. Paul W. Taylor³⁶⁸ souligne la nécessité d'un système éthique «biocentrique» : l'homme fait partie d'une «communauté de vie» (*Community of Life*) qui s'organise par des liens d'interdépendance ; par cela, l'individu doit fonder ses rapports vis-à-vis des autres manifestations de vie sur du respect, car chaque membre de cette «communauté de vie» détient une «valeur en soi» et un «but en soi»³⁶⁹.

4. Conclusions

L'œuvre de Gary exprime le message de la fraternité autant entre les hommes qu'entre eux et la nature principalement par la métaphore de Frère Océan. L'apparition récurrente de celui-ci souligne la nécessité d'une responsabilisation de l'homme non seulement envers les autres individus en tant qu'environnement social, mais aussi envers la nature. Ce processus de prise de conscience suppose la solitude du sujet et un conflit intérieur permanent qui se traduisent par une anxiété morale. Il s'agit ici d'une peur créatrice à même de lancer les sujets dans des actes de courage au nom de la responsabilité et de l'altérité : Danthès accepte de sombrer dans la folie et de vivre de cette manière le rêve européen des Lumières, qu'il retrouve perverti au XXe siècle ; Morel se lance également dans une campagne de protection des droits de l'homme, symbolisée dans sa défense des éléphants africains, dans laquelle il risque quotidiennement sa vie ; Mathieu devient conscient des dangers de sa découverte scientifique et s'engage corps et âme à trouver le

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Lynn White, *Images of Nature* in Lori Gruen & Dale Jamieson: *Reflecting on Nature*, Oxford University Press, New York, 1994, p. 2.

³⁶⁸ Paul W. Taylor, *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics* in *ibid.*, 85.

³⁶⁹ *Ibid.*, 86: [...] *all organisms are teleological centers of life in the sense that each is a unique individual pursuing its own good and its own way.*

remède au prix de sa vie, comme les autres protagonistes garyens. Sans actes de courage, la responsabilité ne saurait se réaliser, et lorsqu'elle se réalise, elle ne fait qu'assurer dans le temps le lien avec l'altérité³⁷⁰, que ce soit l'homme ou la nature environnante.

La responsabilité de Danthès ne vise pas explicitement la nature et la science, elle se manifeste vis-à-vis de sa position d'ambassadeur, donc d'homme d'État et vis-à-vis de l'histoire et de la culture européenne. Cependant l'esprit de responsabilité dont fait preuve Danthès est tout aussi important que celui de l'homme de science, présent chez Mathieu : il peut influencer le destin d'un pays ou même de plusieurs pays. Il en va de même pour les découvertes scientifiques : si la science est partiquée aveuglément, elle peut détruire un ou plusieurs pays, et ainsi influencer d'une manière néfaste leur Histoire. Les hommes d'État doivent ainsi collaborer avec les scientifiques et protéger en même temps la vie des individus. Dans la conduite de Danthès, on observe, plus que chez Mathieu, de l'ambivalence et des traits paradoxaux. Cela est dû au fait que l'ambassadeur est un véritable érudit, dont l'esprit est imprégné de tout un imaginaire artistique et culturel. Au quotidien, il est tiraillé entre plusieurs champs d'action : ses obligations familiales, ses obligations professionnels et son rêve européen. Bien qu'il confonde ces plans, le sens de la responsabilité envers la tradition culturelle de l'Europe ne le quitte jamais. Ce rêve européen qui date de l'époque des Lumières, il veut le vivre individuellement, puisque, collectivement, il ne peut plus se réaliser. Il y a ainsi tout un imaginaire qui va se constituer dans l'esprit de Danthès dont celui-ci va imprégner ses journées. En d'autres termes, l'ambassadeur esthétisera son quotidien de son rêve européen – ce qui est encore un trait de l'éthique postmoderne : esthétiser sa vie de tous les jours d'un certain imaginaire, comme si l'on faisait de sa propre vie une œuvre d'art³⁷¹. Cette éthique paraît à première vue ridicule et peu convaincante, ce qui se passe d'ailleurs avec Danthès lui-même. Pourtant, la vie de l'ambassadeur s'organise autour de ces images de l'Europe, et ce sont elles qui donnent un sens à son existence. De ce point de vue son éthique se justifie. Quant à son sentiment de culpabilité et à l'oubli, ceux-ci sont, tout comme chez Mathieu, des phénomènes qui dérivent de la responsabilité et qui révèlent un moi profondément préoccupé pour le sort de l'humanité. La culpabilité qui taraude constamment l'ambassadeur met au fond en évidence une anxiété morale créatrice car Danthès rêve non seulement à l'Europe des Lumières mais aussi à une humanité nouvelle, maîtresse de son destin et qui, grâce à la fraternité, ne permettrait plus d'exactions à travers son Histoire. Cette anxiété morale caractérise l'homme

³⁷⁰ Claude Birman, *La loi, le peuple et la terre* in Vaquin, *La responsabilité*, 33.

³⁷¹ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 14 et 270.

de la postmodernité qui doit se résoudre entre plusieurs façons d'agir et qui n'est jamais sûr que son choix opéré soit le meilleur du point de vue moral. Danthès incarne ainsi l'homme postmoderne, hanté par une mémoire historique sanglante et aux prises avec un sentiment de responsabilité aigu à travers lequel il se voit obligé de bâtir sa vie individuelle et collective.

C. Les principaux instruments éthiques

Après avoir délimité et présenté les principales valeurs éthiques, nous voulons, à présent, nous pencher sur deux thèmes-clé chez Gary : il s'agit du rire et de la mémoire - deux véritables leitmotifs dans son œuvre. Ils sont importants pour notre étude, parce que c'est souvent à travers eux que Gary met en évidence les valeurs existentielles : Ludo dans *Les Cerfs-volants* fait preuve de résistance aussi grâce à sa mémoire ; Romain dans *La Promesse de l'aube* se lance à un moment donné dans la quête justicière pour échapper à la mémoire des rires moqueurs qui lui étaient adressés lorsqu'il était enfant ; Renato Zaga dans *Les Enchanteurs* éclata de rire avant de rendre l'âme, défiant ainsi la mort et résistant à la peur qui la précède généralement ; Cohn dans *La Danse de Gengis Cohn* danse et feint le comique devant son ancien bourreau, etc. Ce sont autant d'exemples qui mettent en valeur l'importance de la mémoire et du rire chez les personnages garyens dans leur rapport avec l'existence et l'altérité. Par ailleurs, ces deux instruments éthiques convergent vers le concept d'éthique postmoderne : le rire, l'amusement fraternisent, solidarisent, libèrent de contraintes, mais créent également l'espace esthétique, concept-clé chez Bauman³⁷² ; la mémoire, de son côté, représente une condition sine qua non pour que la responsabilité puisse être mise en œuvre - or, la responsabilité est une valeur primordiale dans l'éthique postmoderne. Analysons, dans les pages suivantes, les formes et les nuances du rire et de la mémoire ainsi que leur valeur esthétique dans l'œuvre garyenne.

I. LE RIRE

1. Réflexions générales

À maintes reprises, Gary a affirmé que le rire représente pour lui, en tant qu'écrivain, une manière de mettre à l'épreuve l'authenticité des valeurs qu'il confronte dans ses

³⁷² Cf. Bauman, 145 et 168.

romans³⁷³. Ce n'est donc pas par hasard que la plupart des personnages garyens rient ou provoquent le rire. Dans l'avant-propos de son roman *Les Clowns lyriques* l'auteur avertit son public, tout en soulignant l'importance de l'ironie et de l'humour, deux aspects étroitement liés au phénomène du rire : Je [R. Gary] tiens cependant à mettre en garde le lecteur peu familiarisé avec mon genre de drôlerie : je demeure entièrement fidèle aux aspirations que je moque et agresse dans mes livres afin de mieux en éprouver la constance et la solidité. (*Clowns lyr.*, 9.) L'ironie garyenne se laisse entendre dans cette affirmation elle-même ; la même ironie peut être retrouvée dans le rire de ses personnages, car ce n'est pas un rire aléatoire, mais un rire bien motivé quoique souvent contradictoire : ceux-ci rient ou ont une attitude comique aux moments où on s'y attend le moins. Il n'y a qu'à penser au rire surprenant de Renato Zaga des *Enchanteurs* juste avant de rendre l'âme, ou alors au sourire énigmatique du père Tassin des *Racines du ciel* ; la série des romans signée Émile Ajar offre encore plus d'exemples en ce sens : ici, ce sont généralement les narrateurs qui provoquent le rire à travers leur comportement non-conformiste et les calembours dont ils usent fréquemment dans leur discours narratif.

Le rire est en même temps pour Gary un rappel à l'humilité (*L. Nuit*, 13.) car l'homme est un être fragile, soumis à sa condition mortelle. C'est pourquoi les personnages qui rient le plus, sont dépourvus de richesses matérielles et d'un quelconque pouvoir politique ou social ; ils incarnent généralement des individus communs qui expriment l'esprit populaire à la façon d'un picaro du XXe siècle : Lenny d'*Adieu Gary Cooper*, Jeannot de *l'Angoisse du roi Salomon*, Ugolini et Teresina des *Enchanteurs* en sont autant de représentants. Il existe également un autre aspect important du rire garyen : l'anxiété à laquelle il est lié, ce que l'auteur note dans l'avant-propos des *Clowns lyriques* et dont il investit beaucoup de ses personnages : Les rapports du comique avec l'anxiété sont connus depuis Bergson, Freud et Chaplin ; après Buster, Keaton, W. C. Fields, les Max Brothers et bien d'autres, Woody Allen nous en donne aujourd'hui une exemplaire illustration. (*Clowns lyr.*, 8.) L'anxiété relève de la nature fragile de l'être humain - rire signifie alors se moquer, en apparence, de sa propre condition et s'en libérer pour quelques instants. Cette attitude ne traduit pas un manque de sérieux de la part du sujet, mais plutôt une manière de résister à la vulnérabilité de sa propre personne et de s'en sortir honorablement. Gary lui-même définit le burlesque, qui comprend le rire, comme le dernier refuge de l'instinct de conservation (*Clowns lyr.*, 8). Le rire maintiendrait ainsi l'équilibre entre le drame de l'existence humaine et le besoin de l'homme de s'en affranchir ; le rire chez Gary n'est pas gratuit, il n'a pas non plus le rôle d'un simple divertissement, mais

³⁷³ *L. Nuit*, 151 : [...] seuls le manque de respect, l'ironie, la moquerie, la provocation même, peuvent mettre les valeurs à l'épreuve, [...] dégager celles qui méritent d'être respectées.

se charge de connotations métaphysiques. Ainsi s'explique le rapport étroit qu'on lui a trouvé avec l'ironie ou avec la dérision ; ce sont des formes de moquerie et de révolte vis-à-vis des limitations de l'homme et de son existence. Cécile Guérard définit l'ironie comme *le rire humble et libérateur de celui qui se sait mortel*³⁷⁴, donc comme une sorte d'humour réfléchi qui dénote de la finesse et qui libère en même temps le sujet de sa condition. Le rire garyen se présente d'ailleurs sous divers registres, traversant une gamme assez riche qui s'étend du rire naturel et tonique au sourire énigmatique où la fine ironie, même le grotesque, trempé parfois de touches cyniques, se font ressentir. Il faut observer que la dérision, comprise en tant que rire ironique, n'est pas seulement une forme de résistance, mais aussi une manière de rendre justice, car, si on résiste, c'est, entre autres, à cause d'une représentation et d'une fin justicières. Martine Lucchesi³⁷⁵ souligne cette nuance lorsqu'elle définit l'ironie du sort : [...] *quand plus rien ne fait signe de justice et de charité dans le monde, il ne reste à l'esprit qu'à rire de lui-même*, ce que l'auteur cité identifie en *forme de justice immanente*. Lorsqu'on rit de soi-même ou de l'ironie du sort, elle-même, on destitue l'injustice ou le mal qu'on est censé voir dans divers événements de la vie. La danse de Gengis Cohn dans le roman homonyme ainsi que ses éclats de rire dans certains moments de la narration en sont un exemple ; de même le rire et la théâtralité de Willie dans *Les Clowns lyriques* qui essaye ainsi de compenser la perte inévitable de sa femme, Ann.

Puisque le rire est généralement abordé dans des études destinées à l'humour, au grotesque, au comique, à la sphère carnavalesque, etc., on a préféré établir notre propre classification du rire garyen, tenant compte du genre de personnages chez lesquels il se manifeste ainsi que des nuances et de l'intensité qui le caractérise. Ainsi a-t-on observé quatre types majeurs du rire : celui comique, désinvolte, qui provoque la bonne humeur, celui qui se borne au sourire, celui du rire refoulé et finalement le rire grotesque qui n'a plus rien de comique et qui traduit plutôt un état de déchirement et de désespoir. Signalons également que le rire chez Gary est toujours trempé de touches ironiques plus ou moins fortes. C'est pourquoi, tout en analysant le rire, on relèvera en même temps les implications ironiques et les procédés de l'ironie.

2. Le rire «comique»

Ce type d'humour pourrait s'entendre comme pléonasme car l'effet du rire suppose généralement le comique : on rit pour s'amuser ou pour créer une atmosphère de bonne

³⁷⁴ Cécile Guérard, *Préface* in *L'Ironie*, ouvrage dirigé par C. Guérard, Éditions Autrement, Paris, 1998, p. 19.

³⁷⁵ M. Lucchesi, *L'ironie du sort* in C. Guérard, *L'ironie*, 87.

humeur. Cependant, le rire n'exprime pas toujours la joie – il peut répandre un humour grinçant ou noir. C'est pourquoi on délimite pour le moment chez Gary le rire comique qui est généralement l'apanage des personnages qui se caractérisent par un esprit clownesque. Dans la série romanesque signée Ajar, ces personnages clownesques sont également les narrateurs des romans: par exemple la voix de Jeannot qui feint l'ignorance et l'ingénuité dans *L'Angoisse du roi Salomon* ou la voix enfantine de Momo dans *La Vie devant soi*. Le rire est provoqué dans ces deux cas surtout chez le lecteur ; cela est dû principalement au fait que les narrateurs des romans signés Ajar adoptent un ton naïf et traitent de sujets sérieux et graves avec légèreté et désinvolture. À cela s'ajoutent leurs jeux de mots dans des contextes sémantiques surprenants. Le rire comique révèle ainsi également le côté tragique de la condition humaine ; même s'il est tonique, il rappelle toujours les limites de l'homme et de sa destinée. On s'occupera dans ce chapitre de deux aspects majeurs qui suscitent le rire comique : l'image des clowns en tant que personnages humains et personnages inanimés, et le parler des narrateurs ajariens, dont la plupart s'identifie aux clowns, selon leur propre affirmation. Signalons également la présence de deux perspectives narratologiques différentes : la narration avec un narrateur omniscient pour ce qui est des clowns garyens et la narration à la première personne pour ce qui est du parler comique. Dans les romans ajariens, l'image physique du clown est plus estompée que dans les romans garyens ; c'est pourquoi on n'a pas insisté sur elle. Cependant les clowns existent également dans la série de romans signée Ajar ; seulement ils sont perçus en tant que clowns plutôt par leur langage insolite que par une apparition physique concrète. Ainsi, l'on s'est concentré sur les effets comiques de leur parler.

a.) Les clowns

Penchons-nous tout d'abord sur les personnages-clowns dont l'apparition est récurrente dans l'œuvre de Gary. L'écrivain crée ce type de personnages dans la série des romans signée Émile Ajar, mais les romans parus sous le nom de Gary n'en sont pas dépourvus, comme le démontre *Les Clowns lyriques*: le roman se déroule sur un fond carnavalesque où les personnages assument des rôles improvisés et s'y complaisent ; ils se transforment peu à peu en des figurants de la commedia dell'arte, forme de théâtre à laquelle l'auteur fait plusieurs fois allusion dans le roman. *Les Clowns lyriques* est plutôt un roman de réflexion qu'un roman à trame narrative bien marquée : les personnages se retrouvent tous à Nice et ne se meuvent qu'à l'intérieur de cette ville ; c'est dans cet espace qu'ils vont peu à peu faire la connaissance l'un de l'autre. Le moment où ils vont tous se rencontrer aboutira

lors de la fête du carnaval de Nice. La façon dont le narrateur omniscient les présente, rappelle une pièce de théâtre, à cause du cadre de carnaval proprement-dit, d'un côté, mais aussi à cause de l'atmosphère carnavalesque générale qui imprègne le roman dès son début, bien avant l'ouverture du carnaval. L'image carnavalesque est due, d'un côté, à l'identité double ou bien confuse des personnages, et, de l'autre côté, à leur façon théâtrale et ironique de se parler :

La Marne [personnage secondaire du roman] fouilla anxieusement dans son portefeuille : il avait de nombreuses cartes de visite toutes prêtes, mais il avait envie d'improviser :

- [...]. Je suis le comte de Bebdern, dit-il. Une très vieille noblesse, qui a toujours été à la pointe du progrès. À part : ha! ha! ha!

- Je n'ai pas besoin de domestiques, dit Willie. Foutez-moi le camp. (Clowns lyr., 96.)

Et plus loin :

- Quand je [Garantier] vois la mer, dehors, je ne sais même plus si c'est du vrai.

- Jetez-vous dedans, vous verrez bien ! grommela Willie, en essayant de reprendre la bouteille à Bebdern.

- Il faut essayer de tout brouiller, qu'est-ce que vous voulez, fit Bebdern, le cigare aux lèvres, le champagne sous la main. (Clowns lyr., 99.)

On remarque l'usage du discours parodique par l'attitude ludique des personnages et par leur volonté d'imiter une conversation entre aristocrates ; de plus, ils veulent se donner de l'importance et paraître de bonne humeur bien qu'ils sachent que leur existence soit banale et triste. La Marne va encore plus loin avec la parodie en s'ironisant soi-même et en provoquant les répliques tranchantes, même cyniques de Willie. Par ce discours contradictoire, les personnages escomptent «transgresser» voire dépasser leurs échecs et leurs mécontentements, la ruine de leurs rêves et idéaux. L'usage de l'ironie révèle ici également la condition humaine ballottée entre quotidienneté et désir de gloire et notoriété pour être mieux protégé des malheurs. La Marne et Willie, nous l'expliqueront par la suite, ont bien des raisons dans ce sens. Cependant les dialogues cités ont également des effets comiques, qui peuvent provoquer le rire à l'extérieur, c'est-à-dire chez ceux qui regardent les deux comédiens improviser ; ces personnes pourraient être les autres personnages du roman ou le lecteur lui-même. Jean Émelina³⁷⁶ met en évidence le caractère *protéiforme et inépuisable* du comique qui peut trouver sa source même dans des faits banals ou apparemment ennuyeux. C'est, d'ailleurs, l'élément sur lequel repose l'improvisation du comique chez les personnages des *Clowns lyriques*. De plus, pour que le phénomène comique ait véritablement lieu, il faut que les comédiens ou les personnages en question ne soient pas affectés par ce

³⁷⁶ Jean Émelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Paris, 1991, p. 49 : [...] à l'opposé du tragique, le comique est protéiforme et inépuisable, puisqu'il est anomalie réelle ou imaginaire issue des manifestations innombrables du vécu le plus quotidien en évolution perpétuelle.

qu'ils sont en train de jouer, c'est-à-dire qu'ils s'y distancient³⁷⁷. Outre cette distance, il y a encore la nécessité du spectacle. Celui-ci est bien présent dans les dialogues cités antérieurement, surtout chez La Marne et Bebdern. Seulement si l'on se demande les causes de ce continuel spectacle aux allusions ironiques et que l'on rassemble des renseignements sur les personnages, on retrouve derrière ce spectacle comique des implications tragiques qui expliquent finalement l'ironie et la parodie de La Marne, par exemple. Pourtant, à une première vue, l'entrée en scène de ces personnages ainsi que leur jeu produisent du comique.

À part l'événement du carnaval de Nice, le roman se concentre sur trois personnages principaux : le réputé réalisateur de films à Hollywood, Willie Bauché, et sa femme, Ann Garantier, qui sont arrivés à Nice pour le tournage de deux films ; Jacques Rainier, de son côté, est un célèbre combattant pour les causes de l'humanité : il a participé à la guerre d'Espagne, il est entré ensuite dans la Résistance française et, à présent, se prépare comme volontaire à la guerre de Corée, contre les communistes. Avant de s'y rendre, il fait une halte à Nice où il fête le carnaval en compagnie de quelques amis. C'est ici qu'il fait la connaissance d'Ann qui se décide de quitter Willie, qu'elle n'a jamais aimé, pour passer le reste de sa vie aux côtés de Rainier. Les personnages du roman incarnent tous des clowns, plus précisément, selon les propos du narrateur, des «clowns lyriques» : les personnages ne sont pas par leur profession des clowns et n'en portent pas non plus le costume - le narrateur veut souligner par ce syntagme le caractère clownesque de ces personnages, c'est-à-dire leur esprit et leur idéalisme nonobstant les faits tragiques de la réalité. Gary insère à plusieurs reprises dans la trame romanesque une citation de Gorki qui se réfère à ce genre spécial de clown : [...] des «clowns lyriques qui font leur numéro de fraternité et d'amour universel dans l'arène sanglante du cirque bourgeois» [...]. (*Clowns lyr.*, 85.) Cette affirmation est ironique par le contraste des images qu'elle contient : d'un côté le pacifisme et l'idéalisme des clowns et, de l'autre, la violence de l'humanité. Ainsi le comique apparent des clowns se teint d'ironie : le narrateur critique ici les rapports entre les individus ; par cette affirmation, il prend de l'écart et observe d'une manière pertinente la réalité humaine, réalisant une double perspective : la présence des idéalistes inoffensifs parmi des traques absurdes, organisées par une catégorie d'individus insensibles à la souffrance humaine et à la fraternité. Rainier est un «clown lyrique» par son espoir démesuré en l'humanité qui l'a poussé à combattre le mal dans diverses guerres et qui lui a valu même la perte d'un bras. Cette manière de penser et d'être suscite chez Ann Garantier le rire ; lorsque Rainier lui demande la raison de son rire, elle répond : *Parce que c'est assez drôle, cette façon de bâtir un monde meilleur.* (*Clowns lyr.* 88.) Le

³⁷⁷ Ibid., 45.

comique que Rainier inspire à Ann est donc dû à une grande opposition entre les moyens faibles avec lesquels il veut changer le monde et la violence des lois de la réalité ; le «lyrisme» des clowns garyens s'explique par cette opposition entre leur imaginaire imbu de belles idées qu'ils croient pouvoir réaliser et la réalité impitoyable. Ce genre de *désaccord spontané, non point prémédité*³⁷⁸, est en principe suffisant pour être une cause du comique. Notons, de plus, que, si Ann rit de Rainier, cela se produit parce qu'elle le voit de l'extérieur, parce qu'entre elle et l'imaginaire de Rainier il y a un écart. Par son rire, Ann transforme l'idéalisme de Rainier en spectacle, à savoir *une présence par rapport à laquelle elle se met hors-jeu*³⁷⁹. Ann n'arrivera pas à comprendre la continuelle «poursuite du bleu» (*Clowns lyr.*, 204) de Rainier, sa disposition à sacrifier même sa vie pour ses rêves de fraternité et de paix mondiales – par cette incompréhension, elle sera toujours «exclue» de l'imaginaire de Rainier.

Chez le personnage La Marne, un autre «clown lyrique» et bon ami de Rainier, l'idéalisme se manifeste à travers la bouffonnerie et la parodie ; les coups du destin lui ont appris à développer une attitude de s'échapper aux tragédies ou au moins de leur faire face. Ses gags font rire le lecteur, ou les autres personnages, mais non plus lui-même ; même s'il rit, c'est un rire artificiel car il lui rappelle son passé funeste, lorsqu'il était traqué en tant que Juif :

L'attitude de La Marne devant la vie était devenue celle d'une parodie incessante : il essayait de désamorcer ça, avant que ça n'arrive sur lui. Il n'était pas capable de dire ce qu'il entendait par «ça», au juste. L'humour et la bouffonnerie n'ont jamais eu d'autre raison d'être que cette volonté d'amortir les chocs mais, poussés au-delà du minimum vital nécessaire, ils finissent par devenir une véritable danse sacrée d'écorché vif, et c'est ainsi que La Marne s'était peu à peu transformé en un véritable derviche tourneur. (Clowns lyr., 31.)

Le personnage ne peut pas se distancier par rapport à soi-même, à son passé qui lui provoque encore de la souffrance dans le présent. Il ne peut pas donc rire véritablement de soi-même et non plus provoquer le rire chez les autres, puisque son comique tourne dans ces moments dans un comique noir qui a plutôt le rôle d'exorciser sa souffrance, de l'en libérer. Ainsi, tant qu'émotionnellement il est encore profondément touché par sa «danse», son «spectacle» ne peut pas relever du comique³⁸⁰. Le comique tragique de ce personnage rappelle parfois la danse désespérée du comique juif Gengis Cohn dans le roman homonyme de Gary ; son rire devient en ces moments plutôt tragique et n'a plus rien de gai, ni même pour le lecteur. De plus, l'usage constant de cette attitude parodique peut être considéré

³⁷⁸ Ibid., 36 : *Le risible, comme l'a montré Schopenhauer, provient du désaccord entre la représentation et le concept, entre le sujet et le monde ; désaccord non point prémédité, mais spontané.*

³⁷⁹ Ibid., 29-30.

³⁸⁰ Ibid., 45 : *Il ne peut y avoir comique que là où il y a anomalie, mais là où celle-ci, au lieu d'affecter le moi, est tenue à distance comme pur spectacle.*

aussi comme un moyen de «sauver sa face»³⁸¹, à savoir de regagner la dignité perdue, de se recréer l'identité brisée.

Willie Bauché, l'un des personnages principaux, est un maître dans l'art de l'improvisation et fait également partie de la catégorie des «clowns lyriques». Son idéalisme est plus humble que celui des personnages qu'on vient d'énumérer, mais l'effet comique existe chez lui également. Son apparition clownesque recèle la peur de perdre Ann, son épouse, et le drame se réalise en effet pendant leur séjour à Nice. Le comique résulte, dans son cas, du fait qu'il est conscient qu'un jour ou l'autre sa femme le quittera et du fait qu'il essaie par tous moyens d'empêcher ce moment fatal. De plus, bien qu'Ann l'abandonne, il continue de l'aimer - c'est dans cette attitude qu'on perçoit son idéalisme inébranlable mais aussi son drame. De cette situation résulte également une ironie du sort : la non-acceptation de Willie de l'inévitable, bien qu'il en soit conscient, et son refuge dans des illusions et dans la comédie peuvent être vus comme un tour que lui joue le sort. Il est évident que Willie supporte mal cette moquerie du sort qui lui paraît absurde et injuste et contre laquelle il se défend par la dérision clownesque. L'image propre au clown que le narrateur livre à l'égard de Willie, est celle où à la fois il rit et pleure : *Willie riait et sanglotait [...]. (Clowns lyr., 237.)* ; par ailleurs, le personnage se distingue par un caractère tantôt sérieux, tantôt naïf : *Willie avait trente-cinq ans, des yeux rieurs, des lèvres gourmandes et moqueuses et une fossette au menton qu'une moue savamment enfantine venait parfois creuser. (Clowns lyr., 12.)* L'image que le narrateur livre à l'égard de Willie se teint d'ironie par l'usage de l'oxymore : c'est une figure de style qui unie sémantiquement deux termes diamétralement opposés et qui offre ainsi un point de vue plus pénétrant. Le caractère du personnage avec ses contradictions devient manifeste dès les premières pages du roman. Il faut ajouter à ce portrait le fait que le personnage est pour la plupart du temps soûl (*Clowns lyr., 13*), ce qui entraîne toute sortes de confusions et d'imbroglis, pareillement à une pièce de la commedia dell'arte transposée dans la seconde moitié du XXe siècle. Le narrateur lui-même fait souvent des allusions à la commedia dell'arte : les personnages dont il parle agissent comme dans ce genre de théâtre ou comme dans un film hollywoodien (*Clowns lyr., 175 et 230-231.*) Si l'on note les observations de M. Bakhtine sur le carnaval et sur le rire, la comédie à laquelle s'adonnent les personnages des *Clowns lyriques* s'explique comme une manière de dépasser les moments de crise et les drames de la condition humaine ; le rire et l'humour ont le rôle de délivrer le sujet

³⁸¹ Mercier-Leca, 68 et Gautheron, *Préface* in Gautheron, *L'Honneur*, 12-13.

de ses tourments, et surtout de son angoisse, le faisant vivre des moments de liberté³⁸². M. Bakhtine traite dans ce passage principalement du rire au Moyen Âge, cependant, son observation peut être considérée d'une manière générale : au XXe siècle, on ne parle plus de peur mystique ou de peur contre les forces de la nature, mais d'angoisse existentielle, qui est un tourment, une inquiétude métaphysique. Selon l'optique garyenne, celle-ci peut également être supportée voire dépassée à travers le rire.

Si nous portons de nouveau notre attention sur le fond carnavalesque du roman et que nous considérons de plus près le ressort du jeu des personnages, on constate que toute cette atmosphère de fête n'est qu'un trompe-l'œil et que les personnages eux-mêmes essayent de la simuler. Comparés au destin parsemé de drames et de malheur des personnages, leur bonne humeur et leurs rires sont fallacieux ; il en va de même entre le carnaval et les menaces mondiales que le narrateur ne cesse de rappeler à chaque moment opportun dans le roman (les armes nucléaires, le communisme, les conflits armés dans diverses régions du monde, etc). On se demande alors quel est le rôle du comique garyen dans ce contexte pas du tout gai, mais très sérieux et même grave. La réponse se rapproche de ce que nous venons déjà d'exposer dans l'introduction de ce chapitre : ce type d'humour et ses représentants, les clowns, incarnent une forme de résistance et de refuge psychologiques sans lesquelles l'individu succomberait. Dans *Les Clowns lyriques* le personnage du nom de Garantier démasque à un moment donné le comportement effronté et trop audacieux de La Marne, en lui lançant: *Se réfugier dans la bouffonnerie n'est peut-être pas une attitude très courageuse, mais j'admets qu'il est difficile de vivre. D'autant plus que vous n'y arriverez pas...* (*Clowns lyr.*, 98.) L'humour et l'air clownesque des personnages garyens n'est qu'une apparence, car, au fond, ils sont rongés par un questionnement continu sur leur existence et sur la vie en général. Le rire serait alors pour eux un antidote, bien qu'aux yeux du lecteur celui-ci ne soit pas toujours justifié, étant donné les diverses situations contradictoires que les personnages traversent. La valeur du rire ou de l'humour, en général, comme antidote à la condition humaine faillible est soulignée par Ionesco lui-même : selon lui, grâce à l'humour, l'homme peut prendre ses distances vis-à-vis de ce que son existence suppose d'absurde ou de tragique ; il peut mieux prendre conscience de ces moments et ainsi les dépasser : [l'humour,]

³⁸² Mikhaïl Bakhtine : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970, p. 97: *Il est indispensable de replacer à côté de l'universalisme du rire au Moyen Âge son second trait distinctif, c'est-à-dire son lien indissoluble et essentiel avec la liberté.* et p. 98: *L'homme du Moyen Âge ressentait avec une acuité particulière la victoire sur la peur dans le rire, non seulement comme une victoire sur la terreur mystique («terreur divine») et la peur qu'inspiraient les forces de la nature, mais avant tout comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme [...].*

c'est aussi une dénonciation de l'absurdité, un dépassement du drame. [...]. Il suppose un dédoublement, une conscience lucide de la vanité de ses propres passions.³⁸³ Chez les personnages garyens, surtout ceux qui incarnent des clowns, cette distanciation à travers l'humour est évidente ; ils sont bien conscients de leur jeu clownesque et ils adoptent cette attitude délibérément. Par ailleurs, le rire est un instrument qui peut aider le sujet à trouver des réponses à ses questions métaphysiques. Pour Gary³⁸⁴, l'image du clown remplace généralement celle de Dieu, donc d'une instance qui détient à la fois la connaissance absolue et les réponses aux questionnements métaphysiques des hommes. Le rire ne serait alors plus un simple antidote à la condition humaine, mais aussi une manière de la dépasser. V. Alberti³⁸⁵ souligne le rôle *métacommunicatif* du rire qui consiste à renouer le fil de la pensée, lorsque celle-ci bute et n'avance plus, sur un autre niveau, notamment sur celui du risible. Il ne s'agit pas ici d'un manque de sérieux, mais, au contraire, d'un changement de perspective et d'un enrichissement de la communication humaine. Les clowns qui traversent si fréquemment l'œuvre de Gary et qui sont une incarnation de la perspective du risible, viennent étayer cet aspect «métacommunicatif» mais aussi le lien du rire avec l'ironie et ainsi avec la pensée³⁸⁶.

Le rapport du rire au carnaval, confère selon la perspective bakhtinienne un autre rôle important au comique, également présent chez Gary : le rire comique répand dans son œuvre autant la gaieté que le tragique ; cette seconde dimension n'est pas immédiatement visible, mais elle s'infiltré peu à peu parmi les rires des personnages. Dans les *Clowns lyriques*, où le motif du carnaval devient tout aussi obsédant que le motif des clowns, le comique qui se manifeste relativise³⁸⁷ en même temps l'ordre du monde avec ses menaces, son injustice et sa violence ; de même les limites de la condition humaine sont abolies - car, par le rire et par l'atmosphère carnavalesque, la mort et le mal sont exorcisés, afin que le monde puisse se renouveler et renaître. Bakhtine souligne dans son essai la valeur rituelle du rire qui aurait eu dans les cultures anciennes le rôle d'invoquer la vie et la renaissance au moment des crises et des deuils³⁸⁸. Ainsi, pourrait-on voir dans le rire comique des clowns garyens, la

³⁸³ Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1966, p.152.

³⁸⁴ Cf., par exemple, la description du personnage de Sacha Darlington, qui rappelle également le clown, dans *Le Grand Vestiaire*, p.127 et 196.

³⁸⁵ Verena Alberti, *La pensée et le rire. Études des théories du rire et du risible*, Dissertation, Universität Siegen, 1993, p.15.

³⁸⁶ M. Lucchesi, *L'ironie du sort* in C. Guérard, *L'ironie*, 87.

³⁸⁷ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 19 et 20.

³⁸⁸ *Ibid.*, 15-16.

prédominance de leur espoir du renouveau et la prédominance de leur optimisme en dépit du côté sombre et tragique concomitant à leurs facéties.

Dans le roman *La Vie devant soi*, l'image du clown garyen est complétée par le clown inanimé qui apparaît sous forme de jouet ou de fétiche. Le clown en tant que personnage y existe également, à savoir le protagoniste Momo qui est en même temps le narrateur du roman : il n'exerce pas la profession de clown, mais aime de temps à autre faire le clown. Sur son double rôle de narrateur et de personnage, nous nous arrêterons dans le chapitre suivant, consacré aux narrateurs ajariens. Pour le moment, c'est l'image du clown inanimé qui nous intéresse. Il faut préciser que Momo est un enfant et cela explique à première vue son engouement pour ce genre de personnage : le clown, tout comme l'enfant, aime jouer et rire, et surtout faire rire les autres. Notons le passage où le narrateur s'arrête devant la devanture d'un magasin de jouets pour enfants, où il est fasciné le plus par les jouets avec les clowns : *Mais pour moi [Momo] c'étaient les clowns qui étaient les rois. Ils ressemblaient à rien et à personne. Ils avaient tous des têtes pas possibles, avec des yeux en points d'interrogation et ils étaient tous tellement cons qu'ils étaient toujours de bonne humeur.* (*La Vie*, 94.) Cette description surprend et amuse à la fois ; par l'usage de l'antiphrase, elle se teint même d'ironie - et pour cause, Momo, en les décrivant, pense aux hommes et à leur condition. Momo remarque que ces jouets, bien qu'ils représentent des hommes, ne leur ressemblent pas tout à fait, puisqu'ils sont inanimés - c'est-à-dire qu'ils sont dépourvus de sensations et de sentiments, et, donc, que leur numéro qu'ils jouent dans la devanture est «mécanique». Le narrateur envie leur existence parce qu'elle est dépourvue de souffrance et de malheur, une réalité à laquelle Momo se confronte tous les jours : il est orphelin, habite un quartier pauvre et la dame qui s'occupe de lui, Mme Rosa, est déjà âgée et malade ; dans le voisinage, les gens se confrontent aux mêmes problèmes propres à la condition humaine : la vieillesse, la solitude, le manque de ressources, la clandestinité, etc. Vu ce milieu triste, l'engouement de Momo pour les clowns de la devanture, qui font leurs numéros de gaieté, s'explique. Ils représentent pour lui un véritable refuge et une véritable source de bonheur :

Ce qu'il y avait de meilleur c'est que c'était mécanique et bon enfant et on savait d'avance qu'ils [les clowns de la devanture] ne souffraient pas, ne vieillissaient pas, et qu'il n'y avait pas de cas de malheur. C'était complètement différent de tout et sous aucun rapport. [...]][Momo] j'étais tellement heureux que je voulais mourir parce que le bonheur il faut le saisir pendant qu'il est là. (*La Vie*, 96.)

Si l'on se concentre seulement sur l'image des clowns dans la devanture, on constate qu'il s'agit, en effet, d'un spectacle qui se déroule sur une scène (la devanture), qu'il y a la distance nécessaire des comédiens par rapport à leur jeu, puisqu'ils sont inanimés et qu'ils ne peuvent

pas souffrir ; même s'il s'était agi d'un spectacle avec des clowns humains, leur bonne mine constante et leur gaité nonobstant leurs numéros plus ou moins difficiles auraient également produit un effet de distance. Momo, en les regardant, se trouve en dehors du jeu des clowns – il les regarde en spectateur, captivé et en s'oubliant soi-même. L'effet de distance se réalise donc également entre Momo et les clowns, mais seulement au début, lorsqu'il découvre la devanture : tout en les regardant, il commence à les comparer aux hommes et à leur condition – dans ces moments la gaité de Momo se mêle à la tristesse. Cependant le comique existe : ajoutons qu'au principe du spectacle et de distance s'ajoute encore l'anomalie ou le désaccord³⁸⁹ : bien que les clowns de la devanture tombent et se heurtent souvent, ils restent gais et heureux. C'est en particulier le comique contradictoire de ces personnages qui fascine Momo : les clowns imitent, d'un côté, l'homme avec sa psychologie et ses tourments métaphysiques, et, de l'autre, ils s'en débarrassent victorieusement dans la légèreté et l'indifférence : l'échec ou la peur, par exemple, sont mêlés de joie et de rire, leurs numéros raillent tout simplement les rapports humains ; le comique des clowns sourd, au fond, de l'antagonisme de l'existence humaine tenaillée entre la vie et la mort. Le clown annule le mal et la mort, puisque par sa nature même et par son jeu il s'en moque : *Il y avait un clown jaune avec des taches vertes et un visage toujours heureux même lorsqu'il se cassait la gueule, il faisait un numéro sur fil qu'il ratait toujours mais il trouvait ça plutôt marrant car il était philosophe. (La Vie, 95.)* L'emploi général de l'antiphrase et des affirmations paradoxales produit du comique et, à un regard plus attentif, il provoque un comique ironique qui recèle du tragique : l'ironie ne vise ici non seulement la condition humaine, mais également la triste existence de Momo lui-même. Momo admire chez les clowns leur «philosophie», à savoir une certaine sagesse qui les protège du mal et de la mort ; les clowns représentent d'ailleurs pour le narrateur un modèle éthique : ils remplacent ses parents absents ainsi que leur rôle protecteur. Dans les moments où ses parents lui manquent le plus, c'est aux clowns que Momo pense (*La Vie*, 107 et 110.) ; le parapluie que l'enfant déguise en un personnage bariolé et qu'il nomme Arthur en est encore un bon exemple – Momo parle à son égard en termes de : *le plus grand ami que j'avais à l'époque. (La Vie, 76.)* Le comique de ces situations implique également de l'ironie à l'adresse de la solitude de Momo, mais aussi de l'homme, en général. De ces exemples, résulte la grande familiarité de Momo avec ces personnages comiques ainsi que leur rôle éducationnel vis-à-vis de l'orphelin : les clowns de la devanture répandent une éthique stoïque car ils font apprendre à Momo comment devenir invulnérable à la souffrance et au malheur, comment y résister ; cette «philosophie» stoïque ne surprend pas puisqu'elle

³⁸⁹ Émelina, 45, 29-30 et 69.

est un leitmotiv important dans l'œuvre de Gary et qu'elle caractérise beaucoup de ses personnages³⁹⁰.

Les clowns inanimés de *La Vie devant soi* répandent un comique à la fois gai et triste : quoique de simples objets, ils représentent pourtant l'homme et rappellent ainsi ses failles. On reconnaît ici de nouveau des allusions ironiques par les traits communs qui résultent de la comparaison des clowns inanimés aux humains, eux aussi une catégorie de clowns, à savoir des «clowns lyriques». Les clowns de la devanture autant que les «clowns lyriques» transmettent un modèle éthique ou une philosophie de vie - Momo considère un des clowns de la devanture comme «philosophe» et se présente à travers le roman souvent comme étant lui-même «philosophe». Cette philosophie de vie pourrait être résumée comme une capacité de distanciation consciente par rapport au tragique de l'existence humaine aussi pour ce qui est des clowns humains dans le roman *Les Clowns lyriques* que pour ce qui est des clowns inanimés dans *La Vie devant soi*. L'attribut de «philosophe» donné aux clowns inanimés et implicitement à Momo, qui n'est qu'un orphelin vagabond, révèle une ironie qui repose sur un effet de caricature³⁹¹ : il est surprenant de transformer des objets sans valeur et des personnes vagabondes en des sages voire en modèles éthiques. Retenons que l'image des clowns inanimés nous est livrée seulement à travers le prisme du narrateur Momo, donc d'une «focalisation interne» ; ainsi la perspective comique et implicitement ironique est exclusivement liée à la perception du narrateur lui-même, ce qui suppose des déformations quant à la description des clowns en tant qu'objets. Dans *Les Clowns lyriques*, le narrateur omniscient nous offre une gamme diverse du rire et du comique liée à l'image du clown, selon la série de personnages présentés : il y a, d'un côté, le rire désinvolte et spontané d'Ann à l'égard des «clowns lyriques», en l'occurrence Rainier ; de l'autre, il y a le rire des «clowns lyriques» d'eux-mêmes qui tourne souvent en véritable dérision, tel La Marne et Willie. Grâce à la perspective omnisciente et ainsi neutre, donc distanciée, le comique et le rire avec leurs implications ironiques nous sont étalés comme un spectacle sur une scène. On peut conclure que la voix narrative à la première personne ainsi que la voix narrative à la troisième personne enrichissent ensemble l'image du clown et ses effets comiques autant qu'ironiques.

³⁹⁰ Cf. p. 96 et 158 du présent travail où le rôle éthique du stoïcisme est relevé à travers *Les Cerfs-volants* et *L'angoisse du roi Salomon*.

³⁹¹ Mercier Leca, 50.

b.) Les narrateurs ajariens

On observe enfin chez Gary un rire comique suscité par les narrateurs ajariens et dû principalement aux calembours et au parler familier. Cet aspect a été déjà visible dans les citations d'auparavant, tirées de *La Vie devant soi*. Les narrateurs ajariens sont également des personnages et représentent généralement un individu commun, sans un statut social bien défini et d'une éducation moyenne, qui essaye de s'expliquer à sa façon le monde qui l'entoure ; ce genre de narrateurs se distingue, de plus, par une certaine dose de naïveté dans la réflexion ou dans les actions – ainsi, le contraste entre leur âge adulte et leur naïveté provoque, à son tour, des situations ridicules ou comiques. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, le narrateur s'appelle Jeannot et détient la fonction d'aide à l'association philanthropique S.O.S. *Bénévoles* qui appartient au personnage principal, M. Salomon. Il est surtout chauffeur de taxi, mais s'y connaît aussi dans toutes sortes de métiers de bricolage, *comme la plomberie, l'électricité, la petite mécanique* (*L'Angoisse*, 13), etc. L'aspect physique de Jeannot n'impressionne pas non plus : M. Salomon lui avoue avoir été un peu déconcerté en voyant son allure de voyou (*L'Angoisse*, 40.), mais l'abnégation et la générosité de Jeannot démentent finalement cette considération du patron de l'association. Cora Lamenaire, un autre personnage du roman, caractérise ainsi le narrateur : - *T'as une vraie nature, Jeannot. Le vrai physique populaire. C'est quelque chose qui se fait rare [...]*. (*L'Angoisse*, 57.) Il ne faut pas oublier que Teresina des *Enchanteurs* est aussi un personnage jovial et plein d'humour principalement à cause de ces mêmes origines populaires (*Enchant.*, 100 et 259) que le narrateur ne cesse de souligner tout au long du roman. Cet esprit populaire, que Gary met en évidence chez beaucoup de personnages, fournit de la spontanéité, de l'inventivité – en bref, c'est à travers lui que la vie peut être recréée et que les moments de crise peuvent être surmontés. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, on retrouve la métaphore du clown ou, plus précisément, la métaphore de la vie comme «école de clowns» : *Il paraît qu'il y a une école de clowns quelque part, mais je [Jeannot] ne sais pas où. Partout, peut-être. Il vaut mieux se tordre que de se mordre.* (*L'Angoisse*, 259.) L'image de l'école de clowns, placée brusquement dans la narration, crée un effet de surprise et d'anomalie : le narrateur précise encore à l'endroit cité que dans cette école on enseigne le rire ; or, en réalité, on comprend quelque chose de différent sous le terme «école de clowns». De plus, selon Jeannot, cette école se trouve partout et à la portée de chacun. L'affirmation doit être en réalité comprise avec ses sous-entendus, son implicite³⁹², sinon elle n'a pas de sens. Ce processus de décodage qui est nécessaire de la part du destinataire suppose déjà l'emploi de l'ironie par le locuteur. On

³⁹² Mercier Leca, 58 et 62.

reconnaît ici également l'action du principe de coprésence³⁹³ qui appartient au phénomène comique : sans la participation active du récepteur/destinataire du message, le comique ne peut pas faire surface ; s'il comprend le message sur le même registre qu'il a été émis, l'effet de surprise et d'anomalie ne se produit pas non plus. Par ailleurs, le jeu de mots *tordre/mordre*, qui opère dans des registres sémantiques contraires, entraîne de nouveau des effets comiques et ironiques à la fois : on se tord de rire mais on se mord d'inquiétude, de tristesse. À la libraire Aline qui lui demande son occupation, Jeannot répond qu'il fréquente l'école des clowns dont M. Salomon est un vénérable maître (*L'Angoisse*, 165). L'image de l'école des clowns génère du comique non seulement par l'anomalie et l'effet de surprise : dans ce dernier exemple, il s'agit d'une situation conversationnelle où des lois de la pragmatique sont annulées, ce qui produit du non-sens, de l'absurde et implicitement un comique de l'absurde³⁹⁴. La violation des lois de la pragmatique produit en même temps l'ironie : lorsqu'un locuteur répond «à côté», le principe de coopération et la maxime de pertinence³⁹⁵ ne sont plus respectés ; l'interlocuteur auquel est adressée la réponse est bloqué, puisque sur le moment il ne peut pas comprendre le locuteur et donc continuer la conversation. Il existe, bien sûr, le cas où l'interlocuteur comprend immédiatement l'ironie et les quiproquos du locuteur et où il continue la conversation sur le même registre «absurde». C'est ce qui se passe entre Jeannot et la libraire Aline :

- [Aline] : - *Vous faites quoi ?*
 [Jeannot] : - *Je suis à l'école des clowns.*
 [Aline] : - *Tiens, je ne savais pas que ça existait.*
 [Jeannot] : - *Bien sûr que ça existe. Je suis en vingt-cinquième année. Et vous ? Elle [Aline] avait beaucoup d'amitié dans le regard.*
 [Aline] : - *En vingt-sixième, dit-elle. [...]. (L'Angoisse, 165.)*

Outre son physique, Jeannot provoque inconsciemment le rire des lecteurs par sa spontanéité et par le ton sincère de ses confessions et observations. Le narrateur ne se gêne pas pour affirmer qu'il est un *autodidacte de l'angoisse* (*L'Angoisse*, 67.) et qu'il cherche toujours les sens des mots dans des dictionnaires pour se rassurer et pour être plus confiant dans la vie. Il use également de jeux de mots qui cachent de fines ironies : en parlant de son enfance et du métier de ses parents, il avoue que [son] *père n'a fait que poinçonner toute sa vie et [sa] mère, que se faire poinçonner*, ou alors, reprenant et complétant une réflexion de M. Salomon : *Nous mourrons tous autodidactes, mon petit Jean, même les plus agrégés d'entre nous. Tu sais, Aline, agrégé, c'est un mot marrant. Le contraire de désagrégé.* (*L'Angoisse*, 152 et 259.) Le comique

³⁹³ Émelina, 89.

³⁹⁴ Ibid., 151

³⁹⁵ Mercier Leca, 62.

résulte dans ces exemples du fossé entre l'attente des lecteurs d'un discours linéaire, sans équivoques, et le non-conformisme du personnage qui mélange les registres sémantiques. Jeannot aborde des aspects de sa vie en les résumant en quelques aphorismes dans lesquels il n'hésite pas à se ridiculiser lui-même. On observe dans les citations choisies l'emploi constant de l'atanaclase³⁹⁶, procédé ironique qui consiste à faire usage dans une phrase du même mot, mais avec des sens différents. L'atanaclase provoque le comique par le ludisme qui résulte de ce jeu de mots, et l'ironie est générée par la feinte, par les sous-entendus de ce procédé. Un autre comique peut également se produire si le principe de la coprésence³⁹⁷ est actif : en ce cas, le lecteur doit être avisé des sens des mots que ceux-ci peuvent adopter dans différents contextes sémantiques. Cependant, même pour un lecteur qui ne connaît pas les sens possibles des mots et les sens possibles de combinaisons lexicales, le caractère du jeu de mots reste visible, car cette marque formelle peut être aisément observée dans le texte. Or le jeu, selon J. Émelina³⁹⁸, perçu comme spectacle, produit le comique ; même s'il cache un certain tragique par les implications ironiques, il incite au rire ou au moins au sourire.

La prétendue ignorance du narrateur de *L'Angoisse du roi Salomon*, qui ressemble à celle d'un enfant, contribue, elle aussi, au rire. Cette naïveté ne va pas de pair avec l'âge mûr de Jeannot. Le même phénomène, mais cette fois inversé, est perceptible chez le narrateur de *La Vie devant soi* : un enfant se fait remarquer, par ses réflexions et affirmations, par sa maturité précoce. Un trait commun rapproche cependant les deux narrateurs : l'impossibilité de s'expliquer la présence de certaines choses dans leur vie et dans la société où ils vivent – et cette ignorance, ils l'avouent sincèrement, comme s'il revenait au lecteur d'offrir la bonne réponse ou d'y apporter au moins un éclaircissement. Ainsi en va-t-il dans *La Vie devant soi* : *Au début je [Momo] ne savais pas que je n'avais pas de mère et je ne savais même pas qu'il en fallait une. Mme Rosa évitait d'en parler pour ne pas me donner des idées. Je ne sais pas pourquoi je suis né et qu'est-ce qui s'est passé exactement.* (*La Vie*, 13.) Quant à Jeannot, on pourrait citer de nombreux passages, étant donné qu'il cherche tout le temps des réponses existentielles ou même philosophiques, dans un simple dictionnaire explicatif : *[[Jeannot]'ai passé quatre bonnes heures à lire des mots pleins de sens. Je suis un fana des dictionnaires. C'est le seul endroit au monde où tout est expliqué et où ils ont la tranquillité de l'esprit. Ils sont complètement sûrs de tout là-dedans.* (*L'Angoisse*, 64.) Cette phrase devient comique pour le lecteur car il est ridicule de

³⁹⁶ Ibid., 53.

³⁹⁷ Émelina, 89 : *Dans les conditions nécessaires de distance et d'innocuité que nous avons définies, tout comique implique donc une «coprésence» dès lors que le «normal» ne peut être assuré soit par impuissance (maladresse), soit par nécessité sociale ou morale (censure, politesse), soit par jeu délibéré de cache-cache et de camouflage.*

³⁹⁸ Ibid., 56.

croire avec tant de conviction qu'un dictionnaire explicatif puisse fournir des réponses métaphysiques – c'est d'ailleurs, par cette image incongrue du dictionnaire explicatif et des réponses métaphysiques que se détache également l'ironie de l'affirmation : le lecteur est conscient qu'en réalité les réponses existentielles ne s'obtiennent pas d'un simple dictionnaire. De plus, la naïveté des narrateurs ajariens peut être qualifiée de feinte ironique pour qu'ils puissent s'exprimer directement sur certaines questions existentielles. Ainsi, à travers les procédés de l'ironie et du comique, ces personnages transgressent les normes de la bienséance et expriment leurs points de vue, leur critique face à divers sujets. Momo, en se posant des questions sur sa naissance et sur sa mère touche à un tabou, puisque sa mère a été prostitué, qu'il ne l'a pas connue et qu'il est élevé par une dame, sa mère adoptive. Pourtant, à travers son ton ingénu, il transgresse même ce tabou³⁹⁹, essayant de découvrir la vérité.

Ce sont ces situations et ces comportements inhabituels des personnages qui engendrent le comique et le rire. J. Émelina⁴⁰⁰ souligne que, pour que le comique naisse, il faut qu'il y ait un état d'«anomalie» qui, au lieu d'affecter le moi, soit tenu à distance comme pur spectacle. Jeannot tout aussi bien que Momo sont tellement habitués à leurs «anomalies» qu'ils ne les perçoivent pas comme telles. Pour eux, cet état des choses, c'est la normalité ; par contre, le lecteur, étant extérieur au récit romanesque, perçoit les «anomalies» et les voit comme «spectacle» parce qu'il n'est pas directement impliqué dans le jeu des personnages. Les conditions de l'«anomalie» et du «spectacle» sont déterminées aussi bien par le comique des clowns garyens et ajariens, que par le comique des picares, car eux aussi bravent la réalité et ses malheurs en s'en distanciant le plus que possible. Chez Gary alias Ajar, le genre de clown et celui de picares se confondent car tous les deux s'affranchissent d'un certain ordre social et s'expriment généralement à travers le non-conformisme ; selon A. Blackburn⁴⁰¹, le picares apparaît généralement comme un orphelin, n'ayant plus de liens familiaux, et comme un personnage marginalisé par la société – d'où son image de voyou. Quant aux clowns garyens ou ajariens, on a retenu que Momo est orphelin et un sans-papiers ; Jeannot n'a pas de famille non plus et son aspect physique fait penser à un voyou ; Rainier et La Marne des *Clowns lyriques* ont un passé aventureux, ils ont des amis, mais pas de véritable famille, etc. Les clowns et les picares garyens réussissent à rire de leurs propres exploits et à produire eux-mêmes le comique, tandis que, chez les narrateurs ajariens, la présence du lecteur et son

³⁹⁹ Mercier Leca, 77.

⁴⁰⁰ Ibid., 29, 43 et 69.

⁴⁰¹ Blackburn, 7: *The very existence of a literary genre such as the picaresque presupposes certain recognizable characteristics of content and technique. Let the hero be an orphan, let him relate his adventures in a more or less sardonic manner, let him wander into delinquency, and so forth – and we are orbiting in the picaresque galaxy.*

action de décodage sont nécessaires pour que le comique se manifeste pleinement. Le clown garyen rappelle par son côté humoristique ainsi que par son côté théâtral le «flâneur urbain»⁴⁰² de l'éthique postmoderne ; celui-ci se distingue par son penchant à l'amusement et par sa capacité de créer l'espace esthétique. Michel Maffesoli⁴⁰³ considère que celui-ci détermine amplement l'éthique dans la postmodernité : par la dimension de l'amusement, les valeurs peuvent être partagées socialement. Bauman a la même vision lorsqu'il constate que l'espace esthétique annule les distances que l'espace social et cognitif ont créées entre les individus. Même si la théâtralité des clowns garyens peut paraître plutôt redondante et superficielle quant à la transmission des valeurs, elle recèle de la profondeur⁴⁰⁴ ; celle-ci émerge dans leur désir de partager les valeurs avec les autres personnages ainsi que dans leur désir de fraternité et d'amitié. Rainier et La Marne des *Clowns lyriques* risquent même leur vie pour ces idéaux ; Monsieur Salomon crée son association dans le but de rassembler les individus et de les faire sortir de leur solitude ; Jeannot en tant qu'aide principal de Monsieur Salomon s'engage pour les valeurs de *SOS Bénévoles* tout aussi sincèrement que son maître. On aboutit ainsi à la conclusion de M. Maffesoli qui est d'avis que l'espace esthétique a le rôle dans l'éthique postmoderne de faire partager des idéaux ou valeurs communautaires selon l'espace géographique ou un cadre local donné.

Les effets comiques de la part des narrateurs, que nous venons d'énumérer, comprennent une ironie subtile à l'adresse de l'époque contemporaine, de la société et de son évolution. L'ironie est encore un aspect qui met en évidence le fait que la théâtralité et le comique des clowns garyens ne sont superficiels qu'en apparence – l'ironie est au fond une marque de profondeur qui démontre la présence de la réflexion et du jugement de la part des personnages. La confusion soutenue et les affirmations souvent contradictoires des narrateurs reflètent au fond l'état de l'époque et de la société dont ils sont témoins. Allan Wilde⁴⁰⁵ voit généralement dans l'ironie depuis le début du XIXe siècle *un mode de conscience, une réponse à un monde sans unité ni cohésion*. Cette observation explique en grande partie l'attitude des narrateurs garyens : c'est comme si ceux-ci essayaient de trouver la réponse à leur époque chaotique à travers l'ironie. A. Wilde distingue l'ironie propre au modernisme, «l'ironie disjonctive», qui constate l'incohérence du monde aussi bien que du texte et cherche à le maîtriser, et «l'ironie suspensive» du postmodernisme qui dépasse le manque d'unité en

⁴⁰² Bauman, 172.

⁴⁰³ Michel Maffesoli, *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, 71.

⁴⁰⁴ Ibid., 71-72 : *We should, on the contrary, endeavour to look at what is on the surface of things. Simmel, Weber, Nietzsche have all reminded us that at certain periods the profound is concealed within the surface of things. The profound in this case [Postmodernity] is hedonism, the cult of the body, what prompts the self-enclosed individual to yield to a community of local destiny, giving rise for better or worse to a specific ethic.*

⁴⁰⁵ Cité par Pierre Schoentjes, *Un supplément de liberté* in Guérard, 125.

l'expliquant par le paradoxe⁴⁰⁶. Or les situations qui provoquent le rire dans l'œuvre de Gary sont pour la plupart des situations paradoxales. Si on se demande à la suite de la différenciation d'A. Wilde quel type d'ironie ressort de l'œuvre de Gary, on constate que les deux sont à la fois présents, car les personnages répondent à leur désarroi soit en se donnant des repères et des valeurs propres, soit en recourant au paradoxe. C'est pourquoi les gestes et le comportement des figures garyennes et ajariennes, qu'ils soient d'un comique gai ou tragique, détiennent souvent une teinte ironique.

3. Le sourire

Le sourire est généralement une forme de rire plus discrète qui peut traduire la bonne humeur, la gaieté ou l'empathie dans une conversation ; en tant qu'expression de l'empathie, le sourire apparaît également comme un masque – et cela est visible de temps à autre chez le personnage du Baron et particulièrement chez le père Tassin des *Racines du ciel* dont nous traiterons de plus près. Bien qu'il soit un personnage du roman, le rôle du père Tassin est passif car il ne participe pas au déroulement de la narration – il en est le récepteur et le témoin indirect de l'histoire avec Morel et ses éléphants. Sa présence ouvre et clôt le roman, depuis son arrivée, le soir, chez son ami africain Saint-Denis jusqu'à son départ le lendemain matin. Le roman se déroule pendant une nuit et le père jésuite devient, tout comme le lecteur, le dépositaire des faits relatés par le personnage Saint-Denis, le second narrateur du roman, le premier narrateur étant le narrateur omniscient qui ne s'identifie à aucun personnage du roman. Le père Tassin est, de plus, l'interlocuteur de Saint-Denis, rôle qu'il accomplit discrètement, ne voulant pas interrompre le récit de son ami. Or c'est justement cette attitude réservée du personnage qui nous intéresse, car il esquisse très souvent un sourire, en guise de complicité pour son ami qui raconte et qui s'interrompt de temps en temps pour s'assurer que son hôte le suit encore. Mais ce sourire démontre tantôt une participation empathique au récit de Saint-Denis, tantôt une réponse aux mystères de l'histoire dont s'enquiert l'ami-narrateur : [...] *le jésuite écoutait en silence, avec une politesse presque distante, n'essayant à aucun moment d'offrir une de ces consolations pour lesquelles sa religion est si justement célèbre. (Les Racines, 15.)* Le silence dont il est question dans ce passage peut suggérer aussi le sourire qui est un rire discret, sans bruit. Le premier narrateur du roman, qui introduit la rencontre du père Tassin et de son ami africain, fait d'ailleurs des remarques à certains moments sur le maintien du jésuite pendant que Saint-Denis expose ses témoignages concernant Morel, et le surprend sourire : *Le jésuite [le père Tassin] sourit, dans l'ombre. (Les Racines, 137) ; [...] il*

⁴⁰⁶ Ibid.

[Saint-Denis] se tut, pour ne pas déranger ce qu'il croyait être une prière matinale, mais le jésuite suivit son regard et l'encouragea d'un sourire à continuer [le récit énigmatique de Morel]. (*Les Racines*, 294.) ; à la fin du roman, lorsque le père Tassin quitte Saint-Denis, il sourit encore et c'est un sourire qui traduit son contentement et son admiration vis-à-vis de l'histoire que Saint-Denis vient de lui raconter ; par ailleurs, ce dernier sourire du jésuite transmet également sa confiance en l'homme et en la dignité humaine, nonobstant les adversités et les épreuves de la réalité :

Il [le père Tassin] avait lui-même vécu [pendant le récit de Saint-Denis] une des plus belles et des plus passionnantes aventures qu'une créature puisse connaître sur terre dans l'absence du doute et dans la certitude d'un épanouissement final. Il se balançait lentement au pas de son cheval, tournant parfois la tête [...] vers les collines ou vers la silhouette d'un arbre dont son œil caressait les ramifications infinies – il y avait longtemps que l'arbre était son signe préféré, avant celui de la croix. Il souriait. (*Les Racines*, 510.)

Le sourire mystérieux du personnage admet, en général, plusieurs interprétations à la fois : Il s'agit, d'une part, d'un geste qui se réclamerait de la politesse dont la fonction serait de ne pas interrompre et déranger le cours du récit de son ami ; c'est, d'autre part, un substitut de remplacer la parole et de montrer à son interlocuteur qu'en dépit de la nuit avancée, il écoute et s'intéresse encore à son histoire. Dans ces deux cas, on reconnaît aisément la fonction sociale du sourire, son rôle de souder des échanges entre les individus : le père Tassin communique avec Saint-Denis par son sourire et maintient ainsi une atmosphère de confiance et de convivialité pendant le récit de son hôte : le sourire du jésuite exprime sa participation silencieuse au témoignage de Saint-Denis mais également une synergie émotionnelle avec son interlocuteur. L'attitude souriante du père Tassin peut être vue comme une attitude de «socialité» qui se caractérise par la volonté des individus de partager réciproquement des sentiments, sans que ceux-ci se prononcent forcément d'une manière verbale sur eux. Autrement dit, la «socialité» vise la recherche et le maintien d'une bonne atmosphère de communication entre les personnes. Il s'agit ici de l'un des phénomènes, selon Z. Bauman⁴⁰⁷, qui crée l'espace esthétique dans l'éthique postmoderne. L'espace esthétique rapproche les individus dans l'éthique postmoderne, créant la proximité esthétique (*aesthetic proximity*⁴⁰⁸) : le père Tassin se rapproche peu à peu de Saint-Denis grâce à son attitude respectueuse mais complice à la fois envers son interlocuteur ; il réussit à gagner la confiance de son hôte qui lui raconte son histoire jusqu'au bout, telle une confession. Le père Tassin l'écoute et le suit également jusqu'au bout, même si cela lui coûte

⁴⁰⁷ Bauman, 130: [...] *sociality* [...] is an *aesthetic* phenomenon [...]. Its only mode of being is the momentary synchronization of sentiments. Feelings are shared, but they are shared before having been articulated and instead of being spelled out [...].

⁴⁰⁸ Ibid.

toute une nuit et que le lendemain matin il doit rentrer à cheval. La proximité esthétique qui se réalise à travers le sourire du jésuite est importante dans l'éthique postmoderne, parce que, en rapprochant les individus, elle permet l'échange et la mise en pratique des valeurs de ce groupe social⁴⁰⁹ - dans notre cas, il ne s'agit que des deux interlocuteurs. Le fait que les deux personnages aient partagé les mêmes émotions et que leurs valeurs se soient confirmées et renforcées à la suite du récit sur Morel est consigné à l'égard du père Tassin par le narrateur omniscient : *Il [le jésuite] avait lui-même vécu une des plus belles et des plus passionnantes aventures qu'une créature puisse connaître sur la terre dans l'absence du doute et dans la certitude d'un épanouissement final. (Les Racines, 510.)*

Outre l'interprétation éthique, une autre signification du sourire du jésuite renvoie à ses traits physiologiques qui mettent en lumière sa prédisposition à l'ironie. Celle-ci est mentionnée par le premier narrateur aussi bien au début du roman, avec le portrait du jésuite, qu'à la fin, lorsque celui-ci quitte Saint-Denis :

[...] avec son grand nez osseux, au-dessus des lèvres viriles et ironiques et ses yeux perçants qui évoquaient bien plus des horizons illimités que les pages d'un bréviaire. et

Avec ses lèvres minces, mais sans sécheresse, et toujours adoucies aux commissures par les deux petits traits fins de l'ironie, avec ses yeux perçants et étroits, son grand nez osseux, il avait le profil d'un marin breton habitué à scruter l'horizon. (Les Racines, 13 et 510.)

S'il y a de l'ironie dans ce sourire énigmatique, à qui serait-elle alors adressée et pour quelle raison ? Nous avons exposé le thème du roman lors du chapitre sur la tolérance et nous avons constaté à cette occasion que toute la narration se concentre autour de la figure mystérieuse de Morel. Celui-ci se distingue comme défenseur des droits de l'homme et de son environnement. C'est un idéaliste qui lutte contre les braconniers et, au sens large du terme, contre les chasseurs d'homme, malgré ses moyens restreints et son petit nombre d'adeptes. Même s'il ne réussit pas à sortir de cette lutte en vainqueur absolu, il reste sa légende qui se répand rapidement dans le monde entier et qui y trouve des échos enthousiastes. Lorsque le père Tassin sourit au récit de Saint-Denis, il se moque de l'intention et des exploits insensés de Morel, car, vu la condition humaine, la démarche de ce personnage est vouée à l'échec dès le début. Or l'ironie du sort veut que Morel triomphe en dépit de ces réflexions, ce qui induirait que le sourire ironique du jésuite serait en fait adressé à lui-même, à ses propres doutes et méfiances. Saint-Denis met d'ailleurs en relief ce trait de la personnalité du père Tassin :

⁴⁰⁹ M. Maffesoli, *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, 71: *[...] such an aesthetic, while immoral from the standpoint of universal morality, is ethical insofar as it cements on the basis of values lives with others in the here and now.*

Si je [Saint-Denis] vous [le jésuite] ai bien compris, vous ne semblez pas attendre grand-chose de nos efforts, et on dirait que vous considérez la grâce elle-même comme une mutation biologique qui donnera enfin à l'homme les moyens organiques de se réaliser tel qu'il se veut. S'il est ainsi, la lutte de Morel, sa tentative de soulèvement vous paraissent sans doute comiques et futiles [...]. (Les Racines, 509.)

Le sourire du père Tassin cache par ailleurs une profonde réflexion sur les faits relatés par son ami, plus précisément un souci de trouver un sens à toutes les circonstances contradictoires qui ont fait naître la légende de Morel. Le jésuite se rend compte que harceler Saint-Denis de questions n'est pas une solution, car ce dernier est déjà personnellement assez tourmenté par de nombreux mystères entourant la personne du héros de son témoignage et sur ce qui pourrait expliquer sa conduite hors du commun. Ainsi, le fait de sourire et de garder le silence pourrait rassurer son interlocuteur et l'aider à trouver ses propres réponses vis-à-vis des mystères de son récit. Mais si ce sourire est ironique, c'est surtout en raison d'une recherche de cohérence de la part du jésuite qui est connu pour ses écrits scientifiques de biologie et d'anthropologie. Or, pour un savant, le hasard est difficile à être accepté comme tel ; alors pour essayer de l'ordonner et de l'expliquer, un premier outil accessible serait l'ironie : elle charge le monde de sens⁴¹⁰, mais traduit également *une attitude critique face au réel*⁴¹¹. Cela est déjà visible dans les quelques phrases concernant le père Tassin : bien qu'il soit clerc, il ne se contente pas de la philosophie et des réponses théologiques de son ordre religieux ; pour lui, chercher le sens des phénomènes de la vie et essayer de les comprendre devient son but principal. Ses yeux «perçants» (*Les Racines*, 13) qui refusent la simple «consolation» théologique, son silence soutenu et son sourire équivoque en sont des indices probants. Son sourire suggère ainsi également une fine ironie à l'adresse de la religion qu'il représente par son habit et par sa vocation de moine : le père Tassin réalise finalement qu'il lui faut dépasser l'horizon de la religion pour s'expliquer les phénomènes de la vie tout comme les actions humaines. Son attitude vise à transgresser⁴¹² les lois de son milieu religieux et à déceler une autre personnalité que celle qu'on serait tenté de croire par son habit religieux, et le narrateur nous en avertit dès les premières apparitions du personnage dans le roman. Même les dernières phrases du roman, où le narrateur nous fait savoir que le jésuite préfère le symbole de l'arbre à celui de la croix, sont évidentes en ce sens. Ainsi, le sourire du père Tassin a, en dehors de sa fonction de «socialité», le rôle de mettre en question sa propre personne, avec ses choix, ses valeurs et ses rêves. Cette attitude converge

⁴¹⁰ Ibid., 118.

⁴¹¹ Mercier Leca, 14.

⁴¹² Ibid., 73.

également vers l'esprit de l'éthique postmoderne qui met en avant pour le sujet une continuelle évaluation de ses décisions et le doute quant à l'universalisation des lois morales.

4. Le rire refoulé

Une attitude semblable à celle du père Tassin des *Racines du ciel* se retrouve chez le Baron, personnage qui apparaît presque dans chaque roman de Gary. Nous avons déjà abordé ce personnage lorsqu'on a étudié sa vision de l'honneur et de la politesse, et on a abouti à la conclusion que son culte de l'apparence, qui traduit, entre autres, une expression esthétique, peut servir de modèle dans l'éthique postmoderne. Nous nous penchons à présent sur les traits du Baron relatifs au rire et à l'humour. Ceux-ci sont l'apanage de ses manières choisies de gentleman auxquelles le personnage tient absolument et qui le définissent en tant qu'homme de société. À regarder de plus près, il devient visible que le Baron est plutôt le représentant de l'ironie que de l'humour, et son ironie se colore parfois même de cynisme. Nous nous sommes décidée cependant à placer également ce personnage dans le cadre du rire à cause de certains indices caractéristiques en ce sens. Dans le roman *Europa*, le narrateur prend note à plusieurs reprises des éclats de rire que le Baron essaye chaque fois de cacher et de retenir : *Peut-être pensait-il [le Baron], ainsi posé au bord de l'hilarité, à la phrase que [...] ou L'essentiel, en tout cas, était de ne pas se trahir par quelque irrépressible éclat de rire que l'on n'eût pas manqué de prendre pour du cynisme. Il se domina malgré un léger tremblement provoqué par cet effort, et reprit son combat silencieux avec l'ennemi.* (E., 211 et 275-276.) La pose glaciale et exagérément polie de ce personnage a apparemment pour rôle de camoufler son humour étrange, car le contexte et les situations du roman qu'il traverse n'incitent pas du tout au rire, mais expriment, bien au contraire, le drame et la déception. Il faut rappeler que, dans *Europa*, le plan principal de la trame romanesque est placé dans la seconde moitié du XXe siècle et qu'à cette époque le Baron ne réussit pas à s'adapter car il représente le XVIIIe siècle par excellence, ses mœurs et sa mentalité. Gary se sert de ce personnage pour montrer la décadence de l'Europe actuelle, l'éclatement de ses valeurs, par rapport à celle, classique, du siècle des Lumières (E., 51), fondée sur la raison et des valeurs universelles. Dans *Le Grand Vestiaire*, par exemple, on retrouve le même contraste : les beaux habits du Baron, qui rappellent l'aristocrate du passé, et la société française corrompue de l'après-guerre. Ces réflexions complexes concernant le cours de l'Histoire et l'évolution de la société ne sont pas censées provoquer le rire, mais plutôt une attitude grave et sérieuse. Si le Baron est tenté de rire, c'est par ironie et non par enthousiasme. Ce rire «déplacé» pourrait s'expliquer par ailleurs par le désir de se libérer du poids de la dialectique entre passé et

présent, car le personnage se rend compte de son impuissance à changer le cours de l'Histoire et du Temps. Vu cet état des choses, il ne reste plus au Baron que le rire. Mais s'il riait vraiment, ce serait de l'humour noir, du «cynisme», tel que l'a déjà affirmé le narrateur lui-même (*E.*, 275). Or une pareille réaction de la part de ce personnage relèverait d'un manque de bon sens et ne correspondrait pas aux manières aristocratiques dont il se targue à chaque occasion. Nous avons souligné le grand souci du Baron de rester «propre», de ne pas salir son honneur extérieur dans la société ainsi que son honneur intérieur, vis-à-vis de sa propre conscience. Ce souci démesuré traduit au fond une forte fidélité aux valeurs du passé qu'il ne veut sous aucune forme abandonner. Le personnage se rend compte que son rire est insensé et qu'il ne correspond pas au maintien d'un vrai gentleman à l'image duquel il tient beaucoup. Cette réserve du personnage vis-à-vis du rire en public et son souci de ne pas mettre en cause son code éthique d'aristocrate va jusqu'à une attitude de silence révoltante. Cette conduite est due, chez le père Tassin, à la réflexion et à la recherche du sens de ce que son interlocuteur vient de lui raconter et au maintien d'une atmosphère de confiance et de convivialité. Chez le Baron, se taire signifie refouler ses réactions émotives, dont le rire, et il signifie à la fois une incompréhension vis-à-vis de ce qui se passe avec lui et autour de lui. Le chaos des mœurs du XXe siècle dont il est témoin, le met dans un grand embarras qu'il manifeste par ce silence insultant parfois pour les autres personnages. C'est ainsi que se taire reçoit la valeur d'instrument de l'ironie et de la critique du Baron vis-à-vis de l'évolution actuelle de l'Histoire et de la société contemporaine, spécialement de celle européenne : *Il [le Baron] se taisait, et ce silence absolu devenait d'une étonnante éloquence et même insultant par ce refus total du verbe – une sorte de jugement méprisant et son appel qu'il paraissait porter sur l'ordre cosmique des choses, qu'il trouvait scandaleux.* (*E.*, 37.) Il n'y a pas ici seulement le silence que le personnage s'impose à lui-même, mais aussi une portée symbolique et ironique qui est soulignée par la voix du narrateur omniscient du roman. L'ironie du rire refoulé du Baron est ainsi plutôt induite par les nombreuses remarques du narrateur à l'adresse de ce personnage et des contextes historiques que celui-ci traverse. Nous avons observé que, dans la série de romans signée E. Ajar, le narrateur qui s'identifie à certains personnages est autant l'instigateur du rire que de l'ironie. Dans les romans signés R. Gary, c'est d'habitude au narrateur que revient le rôle d'avertir sur le sens du rire ou du comique ; c'est une fonction qu'il accomplit généralement seul, par sa voix narratrice, ou bien qui est complétée par le biais d'un autre personnage, neutre à la trame romanesque, comme l'exemple du père Tassin. Observons, enfin, que la fermeté du personnage à ne pas céder à ses émotions et au rire, et à maintenir les usages de politesse de son époque crée un effet d'intemporalité : c'est comme si

la course du temps s'était arrêtée. De plus, l'importance qu'il accorde à son apparition extérieure, à sa prestance, en dépit des situations alarmantes qu'il traverse, relève d'une importance qu'il accorde implicitement à l'image voire à l'illusion de son époque, à savoir celle des Lumières et des aristocrates. Placée avec cette éthique au cœur de la seconde moitié du XXe siècle, la présence du Baron crée une esthétique baroque : celle-ci se fonde, en effet, sur l'artifice, l'apparence, le pittoresque. Selon M. Maffesoli⁴¹³, la baroquisation est un phénomène de l'éthique postmoderne, plus précisément de l'esthétique que cette éthique entraîne inévitablement. Le Baron est en soi le représentant d'une éthique unitaire, universelle qui se réclame de la modernité ; cependant, étant placé en tant que tel dans le contexte du XXe siècle, où l'on constate *l'éclatement des valeurs sociales, le relativisme idéologique* et une *diversification des modes de vie*⁴¹⁴, il produit un net effet de baroquisation - dans cet éventail de mœurs, il vient ajouter les siennes, représentées par son code éthique très stricte.

5. Le rire grotesque

Pour offrir une image complète du rire garyen, il ne faut pas oublier le comique grotesque auquel l'auteur recourt à travers ses romans. C'est un genre de comique paradoxal, parce qu'il ne pousse pas à un rire sain, mais, au contraire, exprime l'impuissance de l'homme face à la détresse extrême et face à la mort qui peuvent intervenir subitement, n'importe quand et n'importe comment. Le grotesque garyen, en dépit des rires qui l'accompagnent de la part des personnages, est grinçant. Même si ce type de comique est dressé en spectacle pour le lecteur, il ne provoque pas d'amusement. Les situations présentées dans ce cas sont trop poignantes pour que le lecteur réussisse à prendre ses distances et à les considérer comme un pur spectacle. C'est pourquoi le comique grotesque de Gary, comparé aux autres types de rire analysés antérieurement, se rapproche plus de l'ironie et d'un discours moralisateur que comique.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le rire grotesque trouve son meilleur exemple de représentation. On a déjà évoqué brièvement le cadre du roman, lors du chapitre sur le pardon. Ce qui reste important pour notre approche du grotesque, c'est la réalité contradictoire qui lie l'ancien commissaire allemand Schatz de sa victime, le Juif Cohn, fusillé pendant le régime nazi. Le narrateur nous explique que Cohn n'est, au fond, qu'une présence fantomatique qui hante la conscience de Schatz. Cependant, le roman les présente tous les deux comme des personnages distincts, bel et bien existants. Concernant les effets

⁴¹³ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 153.

⁴¹⁴ Ibid.

grotesques, on note premièrement ce rapport de convivialité entre le bourreau et la victime qui n'est pas naturel et qui est d'ailleurs explicitement feint dans le roman. C'est seulement la manière du narrateur Cohn de mettre en scène son «amitié» avec Schatz qui est comique. Le caractère de ce rapport ainsi que le cadre historique dans lequel il s'est formé demeurent graves et tragiques. Cohn se présente dès les premières pages du roman comme un comique juif et veut en persuader les lecteurs par le ton qu'il emprunte surtout au niveau du discours : *Je [Cohn] suis un comique juif et j'étais très connu jadis, dans les cabarets yddish : d'abord au «Schwarze Schickse» de Berlin, ensuite au «Motke Ganeff» de Varsovie, et enfin à Auschwitz.* (D.G.C., 9.) On reconnaît ici l'ironie qui sous-tend la présentation de Cohn : l'emploi de l'antiphrase est visible - à Auschwitz il n'y avait pas de cabarets et d'amusement puisque c'était un camp de la mort ; à moins qu'on ne voit dans la mort une raison de rire. Cohn, se considérant un comique célèbre, sait se moquer de celle-ci et apparemment de la sienne également. L'ironie devient pour lui la seule arme de défense et de résistance qui lui reste face à la violence de la réalité. Le narrateur admet que son genre d'humour est virulent, même noir, mais ce sont les circonstances historiques de la Seconde Guerre mondiale qui lui ont appris ce genre de comique, né de la persécution et d'une détresse profonde. M. Ruzniewski-Dahan commente l'humour macabre de Cohn comme une conséquence de son statut de *mort-vivant*⁴¹⁵. Elle observe en plus que *la nature de l'humour de Gengis Cohn repose toujours sur la compréhension d'un élément de non-dit, d'un sous-entendu, relatif à l'univers concentrationnaire*⁴¹⁶. L'humour de Cohn porte l'empreinte de sa condition fantomatique ainsi que de celle d'une mort cruelle et injuste. On pourrait ainsi classer son style comique comme un *grotesque qui provoque la terreur*⁴¹⁷ - T. Kunnas identifie ce grotesque par sa portée tragique, même nihiliste. Chez Cohn, pourtant, on ne retrouve point de comportement nihiliste ; bien au contraire, il semble tenir beaucoup à la vie : même défunt, il vit encore quoique sous forme d'esprit, et il veut affirmer son existence de *dibbouk*. Ce qui le pousse à cette volonté obstinée de vivre malgré tout s'explique par sa soif justicière : on lui a volé le droit de mener une vie normale lorsqu'il était encore un homme, alors il veut récupérer cette existence manquée, à tout prix. Il faut souligner le fait que Cohn vit encore sur terre, bien qu'il soit encore un esprit, et que, dans le roman, il n'y ait pas de passage où l'on fait allusion à un au-delà réservé au personnage. Cela ne signifie pas que Cohn vive dans plusieurs univers, tantôt dans celui des morts, tantôt dans celui des vivants - il vit seulement sur terre. La soif

⁴¹⁵ Ruzniewski-Dahan, 180.

⁴¹⁶ Ibid., 180-181.

⁴¹⁷ Tarmo Kunnas, *La Folie créatrice du grotesque* in *À la recherche du grotesque*, colloque international de 1993 de l'Institut Finlandais à Paris, livre paru sous la direction de Tarmo Kunnas, Eurédit, Paris, 2003, p. 9.

justicière de Cohn est aussi une conséquence de la tragédie qu'il a dû subir pendant la persécution nazie. Ce mélange d'états et de situations dont le *dibbouk* est le dépositaire, ainsi que son comportement à présent créent le grotesque, un grotesque qui naît de l'affliction, mais aussi du profond désir de jouir de l'existence, équitablement, comme tant d'autres hommes. Le comique choquant du personnage marque, par ailleurs, un *syndrome de la crise des valeurs caractéristique à une culture en pleine mutation*⁴¹⁸, ce qui équivaut dans le roman à la période de l'après-guerre. Cohn cherche à travers son comportement grotesque sa propre justice et ses propres valeurs perdues, mais aussi celles des générations à venir. Le fait que Schatz ne se sent pas du tout coupable de ses actions meurtrières de jadis et qu'il n'en a pas subi de châtement est bien grave aux yeux du *dibbouk*. Cet aspect marque déjà une crise de valeurs dans le roman et le comique grotesque de Cohn a ainsi le rôle d'éveiller la conscience des personnages auxquels il a affaire : J[Cohn]'avais complètement oublié que sans lui [Schatz] je disparaîtrais, je cesserais d'être individuellement perceptible dans la masse anonyme des statistiques – qu'est-ce que c'est, un Cohn de plus ou de moins, dans le chiffre global de six millions ? (D.G.C., 125.) On ressent l'ironie de ces propos et surtout l'ironie du sort qui fait que la victime et le bourreau doivent paradoxalement rester unis, contre leur gré. L'esthétique grotesque de Cohn, mêlée de fines ironies, a comme but de choquer son public et de l'avertir ainsi, que les situations macabres de l'Histoire peuvent se répéter si la vigilance des individus s'endort.

Quant au rire proprement dit de Cohn, qui est l'apanage de sa vocation de comique, on constate que celui-ci devient grotesque par son caractère contradictoire et même absurde. Le *dibbouk* éclate de rire à des moments où l'on s'y attendrait le moins - notamment à des moments qui n'ont rien d'amusant : par exemple, lorsque Schatz fait des investigations sur un crime du présent qui ressemble étonnamment à celui ordonné jadis par lui-même où fut tué Cohn (D.G.C., 100.) ; lorsqu'il est question de Lily, la meurtrière, et qu'on se demande comment elle a pu se lier d'amitié avec Florian, la personnification de la mort (D.G.C., 94.) ; ou encore lorsqu'on fait une piqûre à Schatz pour le tranquilliser et le protéger de la présence néfaste du *dibbouk* dans sa conscience (D.G.C., 124.). Les exemples s'enchaînent dans le roman et ce type de rire paradoxal devient un véritable refrain qui parsème la trame narrative. Même si ce rire paraît absurde dans les contextes dans lesquels il fait irruption, ses apparitions constantes nous avertissent d'un message important. Selon Clément Rosset⁴¹⁹, il existe un rire «exterminateur» ou un rire «tragique» puisque *le fait de l'engloutissement possède en lui-même [...] une vertu comique*. Le philosophe s'appuie dans son affirmation sur la

⁴¹⁸ Ibid., 10.

⁴¹⁹ Clément Rosset, *Logique du pire*, PUF, Paris, 1971, p. 173.

disparition incroyable du *Titanic* dont, après son naufrage, il ne resta en quelques heures plus rien. Ce passage de *l'être* au *non-être* peut générer un rire «tragique», voire un *rire exterminateur et gratuit qui supprime sans justification, détruit sans inscrire cette destruction dans une perspective explicative, finaliste et compensatrice.* ; ce rire «tragique» est au fond un *rire paradoxal et dénué de toute efficacité véritablement comique*⁴²⁰. Or ce rire neutre favorise l'apparition du grotesque qui est également un phénomène de distanciation artistique⁴²¹. Cohn, de son côté, essaye aussi de se distancier de ce qui lui est advenu jadis, pendant la persécution, et c'est pourquoi il use si fréquemment de son jeu comique et grotesque : dans cette attitude qu'il adopte à présent, où le danger des rafles de jadis n'existe plus, il fait souvent des allusions aux persécutions du passé qu'il accompagne de rires ; ce jeu constant de Cohn dans la trame narrative, n'a plus rien de comique, même si le protagoniste tâche souvent d'en persuader son public dont Schatz – ce jeu se colore tout au plus d'un comique grotesque : *Je [Cohn] pouffe.[...]. Je me tiens discrètement dans l'ombre, en prenant bien soin de ne pas me faire voir de mon ami [Schatz] – à la Gestapo, c'est ce qu'on appelait le moment de «répit psychologique», et on nous offrait même parfois un verre d'eau et une tartine de confiture [...].* (D.G.C., 22.) Cohn cherche ainsi à plusieurs reprises dans le roman à se libérer non seulement de ces événements passés, mais aussi de la conscience de Schatz qu'il habite actuellement (D.G.C., 149). Ces différentes tentatives de distanciation sont pourtant perçues par le dibbouk d'une manière contradictoire, car, d'un côté, il veut obstinément hanter Schatz et, de l'autre côté, il aimerait en finir, cependant, non sans avoir obtenu auparavant quelque sentiment de repentir de la part du commissaire. Or, ce sont toutes ces manières d'agir discontinues et paradoxales de Cohn qui créent le grotesque dans le roman.

Outre l'aspect du rire chez ce personnage, il y a également sa danse-horà qui fait partie de son répertoire de comique. Dans des situations où le rire n'est plus suffisamment fort et suggestif, Cohn renchérit avec la danse. Comme nous l'avons noté pour le rire, la danse du dibbouk n'est ni comique ni destinée à l'amusement. C'est bien plus une façon pour Cohn d'exprimer ses sentiments de révolte et de quête justicière tout aussi bien que sa rage : *Je [Cohn] me lance.Youpi-tra-la-la! Je me lance, je dance devant le Commissaire une danse de scalp asiatique, 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 [...].* (D.G.C., 99.) Le grotesque ressort du fait que ce genre de danse est déformé et dégénéré en une manière de faire la guerre et de répandre de la terreur. Schatz en est «épouvanté» et affolé – ce sont les moments les plus

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Dominique Iehl, *Deux grotesques ?* in Kunnas, 87 .

critiques de la cohabitation avec le *dibbouk*. La danse de Cohn est un mélange de horà juive et d'éléments du *kazatchok* russe (D.G.C., 99.) que les cosaques de l'Ukraine dansaient après les pogroms, nous est-il expliqué par le narrateur. Il n'a plus rien d'une danse dans le sens commun du terme : celle-ci est devenue l'expression même de la violence et de la peur, même de la mort. Cohn l'exécute d'habitude dans l'inconscient de Schatz et avec acharnement, comme s'il voulait tuer celui-ci. Le *dibbouk* piétine en fait l'aire psychique du commissaire afin que celui-ci ne l'oublie pas et afin d'échapper à tout essai d'exorcisation de la part de celui-ci ou de ses médecins. Cependant, pour un simple spectateur non-avisé, la danse de Cohn ressemble à une *danse macabre*⁴²².

Cette nuance du grotesque qui tourne en comique lugubre est visible chez Gary aussi pour ce qui est du motif de la Joconde. Il s'agit du personnage homonyme de la peinture de Léonard de Vinci qui symbolise l'apogée de l'art et de la culture européens, tenant compte en plus du cadre dans lequel cette peinture apparaît, en l'occurrence celui de la Renaissance. Cette époque et ce courant culturel ont accordé un intérêt particulier à l'image de l'homme et de sa grandeur autant physique que spirituelle. Le portrait de la Joconde de L. de Vinci fascine par la beauté du personnage, mais aussi par son sourire énigmatique qui incite à diverses interprétations contradictoires. Pour Cohn ou pour Danthès d'*Europa*, la Joconde est le symbole de l'Europe aristocratique, des belles idées et des beaux esprits. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le personnage de la peinture de L. de Vinci apparaît sous des traits grotesques et macabres, car la beauté qu'il exprime a provoqué tant de crimes à travers l'Histoire qu'il en est marqué lui-même :

Ce qui m[Cohn] étonne encore, figurez-vous [le public de Cohn], c'est la beauté de la Joconde. C'est assez curieux, les chefs-d'œuvres, vous ne trouvez pas ? Vous ne trouvez pas qu'ils ont quelque chose de dégueulasse ? [...]. Mettez-vous dans un trou qu'on vous aura fait creuser en famille, regardez les mitraillettes et pensez à la Joconde. Vous verrez que ce sourire ... Tfu. Ignoble. (D.G.C., 35.)

Gary met ici en évidence l'idée, présente également dans le roman *Europa*, que les guerres, les révolutions et les crimes de l'histoire de l'humanité se sont produits, paradoxalement, au nom de belles aspirations et de l'art. C'est pourquoi le sourire de la Joconde devient pour Cohn *obscène* (D.G.C., 246) et pervers ainsi que taché de sang. L'impassibilité de ce sourire devient effrayant et alarmant. Dans *Europa* (E., 373), Danthès se rue sur le tableau pour le détruire, car la Joconde et le symbole de grandeur européenne qu'elle inspire deviennent révoltants face au cours de l'Histoire du XXe siècle marqué par d'innombrables meurtres commis au nom de ces idées dévastatrices. Dans la vision de ces deux personnages garyens,

⁴²² Judith Kauffmann: *La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-hora des mythes de l'Occident*, in *Études Littéraires*, Québec, Canada, 1984, 17(1), p. 91.

la Joconde et implicitement l'Europe se sont trahies et ont surtout annihilé la confiance des hommes en leurs symboles initiaux de beauté et de civilisation. C'est pourquoi la Joconde et son sourire tournent au macabre, pareillement à la danse et au rire de Cohn. Cette esthétique du grotesque pourrait être considérée comme *la forme moderne d'un tragique devenu impuissant en face des dimensions inhumaines et absurdes de la réalité contemporaine*⁴²³, en particulier du XXe siècle. L'humour noir de Cohn s'explique également par sa vocation de comique juif qui consiste dans l'autodérision et dans le fait de se moquer de la détresse quelle qu'elle soit. Le personnage affirme d'ailleurs en ce qui le concerne que *l'honneur offensé, c'est notre plus vieille et notre plus sûre source de comique* (D.G.C., 39). Ainsi, le comique grotesque de Cohn a une autre valeur et est d'une toute autre nature que celle avancée par Hugo dans sa célèbre Préface de *Cromwell*⁴²⁴. Celui-ci perçoit le grotesque dans son potentiel d'enrichissement de la nature humaine. Par ailleurs, Hugo récupère le grotesque du prisme chrétien, où le laid a les mêmes chances de salut que le beau et où il peut donc être revalorisé dans l'art. La résurrection du grotesque est également, selon Hugo, une marque de la «pensée moderne» qu'il identifie avec le romantisme. Il faut noter que, chez Hugo, la valeur du grotesque est soupesée principalement dans sa richesse artistique⁴²⁵, tandis que, chez Gary, le comique grotesque acquiert des connotations existentielles et qu'il désigne un moyen d'expression de l'indicible voire de la souffrance extrême. Le rire garyen offre une perspective plus ample que celle des auteurs classiques, dont Hugo, qu'on vient de citer. Cela est dû principalement aux bouleversements de l'Histoire au XXe siècle qui ont inévitablement entraîné un profond changement sur la perspective du rire et de ses nuances. Il s'agit dans ce cas d'un rire chargé de multiples connotations qui paraît, d'un côté, désinvolte et léger, mais qui, de l'autre, lance une âpre critique à l'indifférence humaine face à la souffrance et à la violence; le rire garyen, qui va souvent de pair avec l'ironie et avec l'ironie du sort, a ainsi l'effet d'un réquisitoire contre le manque de fraternité et de compréhension d'autrui ; son rôle réside en même temps à communiquer l'insolite et le tragique et, par sa présence fréquente dans l'œuvre de Gary, on le reconnaît aisément comme étant un moyen favori de l'auteur d'exprimer les enjeux paradoxaux de l'existence humaine.

6. Conclusions

L'image des clowns, l'image du Baron, le langage des narrateurs ajariens, le sourire et enfin le jeu grotesque de Cohn offrent des perspectives différenciées sur le rire dont plusieurs

⁴²³ Dominique Iehl, *Deux grotesques ?* in Kunas, 93.

⁴²⁴ In V. Hugo: *Œuvres complètes*, le tome *Critique*, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 9.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 11: [...] *le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.*

se combinent et se confrontent souvent dans un seul roman. C'est une vision dialogique⁴²⁶ qui agit dans les romans de Gary, et elle crée souvent un effet de chaos et de contradictions, mais crée également le rire avec ses nuances plus ou moins comiques : lorsque les clowns s'approprient divers rôles et qu'ils parlent tantôt en tant que personnages, tantôt en tant que narrateurs, on a affaire à des perspectives narratives différentes mais aussi à des points de vue qui changent constamment. La notion de dialogisme chez Bakhtine⁴²⁷ se réfère à une technique romanesque à plusieurs voix («poliphonique» ou «plurilinguistique»), c'est-à-dire que chaque personnage, y compris le narrateur, représente une voix, un style de s'exprimer, et, par cela, une position sociale à la fois. Par cette différence de forme, les personnages représentent aussi des points de vue différents, des visions existentielles propres qui se confrontent dans un roman, tel un dialogue. Cette technique confère, selon Bakhtine, de la profondeur, de la richesse et du raffinement à une œuvre littéraire narrative. Le dialogisme atteint son point culminant dans le roman picaresque⁴²⁸, à travers la figure du picaro : celui-ci, par son penchant à railler divers phénomènes et personnages d'une société et d'une époque, se sert de plusieurs langages et styles de les représenter à la fois ; ce maniement simultané de plusieurs langages *détruit l'unité rhétorique de la personnalité*⁴²⁹ des personnages, dont le picaro emprunte le langage spécifique, mais aussi l'unité du langage en soi. Cet éclatement voire détournement du langage produit un dialogisme spécial, polysémique. Ainsi s'expliquent les effets tantôt comiques tantôt tragiques, mêlés d'ironie ou de grotesque des «picaros» garyens : dans le cas du personnage de Cohn de *La Danse de Gengis Cohn*, l'ironie ressort de son passage incessant du rôle de victime à celui de juge ou de potentiel bourreau ; il s'agit de plusieurs voix qu'il représente en même temps, en produisant un vrai dialogue entre elles ; de plus, à la fin du roman, on apprend que Cohn n'est que la création fictive d'un écrivain avec lequel il se trouve dans un perpétuel conflit – le plan narratif et sémantique change ainsi de nouveau. Pour le lecteur, ce personnage apparaît dans une continuelle métamorphose, ce qui entraîne en même temps des plans narratifs changeants et des effets stylistiques divers, dont le comique, l'ironie ou le grotesque. Par ailleurs, le

⁴²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 99, Gallimard, Paris, 1978.

⁴²⁷ *Ibid.*, 102 : *Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni «résonnantes» les nuances de sa prose littéraire.* et 113 : [...] *tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques ; comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier ; [...].*

⁴²⁸ *Ibid.*, 218-221.

⁴²⁹ *Ibid.*, 219-220.

dialogisme maintient un esprit critique vif quant à la réalité humaine complexe qui se trouve en une continuelle évolution⁴³⁰. Cette perspective est pour Gary tout aussi importante: l'auteur la justifie dans son œuvre dans un but axiologique, c'est-à-dire de mise à l'épreuve et de confrontation de valeurs, et de recherche de Vérités à la fois (*P. Sg.*, 77 et 79). Remarquons enfin que la technique dialogique est également présente chez les clowns garyens et dans l'atmosphère carnavalesque que ceux-ci créent. Par la bonne humeur qu'ils veulent répandre, par leurs consolations et encouragements réciproques, ils restent unis et fraternels entre eux. Cette conduite qui met l'accent sur une atmosphère de bien-être et de solidarité converge vers le concept d'esthétique dans l'éthique postmoderne. M. Maffesoli⁴³¹ oppose à la *libido dominandi* (le désir de dominer) et à la *libido sciendi* (le désir de savoir) du modernisme la *libido sentiendi* du postmodernisme, à savoir le désir de sentir, de partager des émotions communes. À travers le rire, qu'il soit comique ou tragique, le lien social s'affermi, puisqu'on a affaire à un phénomène ludique. La tendance des personnages garyens de transformer le quotidien en un spectacle, de le «carnavaliser» entraîne une éthique de proximité⁴³², concept sur lequel insiste également Z. Bauman lorsqu'il décrit le «flâneur urbain» ou lorsqu'il argumente la distinction entre «socialité» (*sociality*) et «socialisation» (*socialization*). Rappelons que la «socialisation» désigne un processus qui a comme but de maintenir un certain ordre et qui fonctionne selon des lois claires - l'État d'un pays, par exemple, peut être vu comme une forme de «socialisation»; la «socialité», en revanche, représente une contre-structure à la «socialisation» - elle ne se fonde pas sur des normes, mais sur la *libido sentiendi*, notion empruntée à M. Maffesoli. Il est évident que les personnages garyens se trouvent du côté de la «socialité» en transgressant le plus que possible la structure de la «socialisation» par la force libératrice du rire, de l'ironie ou du grotesque.

IX. LA MÉMOIRE

1. Réflexions générales

On a pu remarquer dans la plupart des chapitres antérieurs que la mémoire contribue à la conservation des valeurs comme : le pardon, la justice, la résistance, la fidélité, etc. Il ne

⁴³⁰ Ibid., 473.

⁴³¹ Maffesoli, *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, 71.

⁴³² Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 13, et Bauman, 172 et 129-138.

faut pas non plus oublier que Gary lui-même dédie son dernier roman, *Les Cerfs-volants*, à la mémoire, et y note son amertume à l'adresse des nouvelles générations qui ont perdu ce genre de sensibilité. Le premier livre publié de l'auteur, *Éducation européenne*, est aussi consacré à la mémoire, plus précisément à celle de son camarade le Français libre Robert Colcanap. Ces deux œuvres se déroulent sur l'arrière-plan de la Seconde Guerre mondiale et condamnent l'absurdité de ce cataclysme ; elles s'achèvent avec la réflexion que ces événements atroces et leurs conséquences tragiques doivent être transmises à la postérité pour éviter qu'ils ne se répètent à l'avenir. Cette idée devient une exhortation impérative dont il faut tenir compte, car l'oubli et l'indifférence – les ennemis de la mémoire – seraient fatals. La mémoire s'imposerait alors comme une arme contre le mal et le désastre ; c'est, entre autres, l'idée majeure qui se détache de l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal – tentation du bien*. L'essayiste cité fait le bilan des événements historiques et des mouvements idéologiques qui ont marqué le XXe siècle et met particulièrement en évidence les erreurs funestes de cette époque, qu'il faudrait bien envisager pour empêcher par la suite leur réapparition. Le fait d'analyser et de reconsidérer le passé relève bien du travail de la mémoire et implique une attention spéciale accordée à celui-ci. Gary, de son côté, fait dans son œuvre de romancier le décompte de la Seconde Guerre mondiale mais aussi des événements et des phénomènes de son époque qu'il a perçus comme dangereux, dont la guerre froide, la société de consommation, les faux valeurs des mass-media, etc. Par ailleurs, le modèle même d'écrivain suppose un certain intérêt pour le passé et pour le présent ; il y a dans l'acte de l'écriture une garantie à la mémoire et un pacte avec celle-ci. Dans l'œuvre de Gary on dénombre en ce sens beaucoup de personnages au métier d'écrivain qui assurent ainsi le relais entre passé, présent et avenir, voire postérité : Ludo dans les *Cerfs-Volants*, Dobranski dans *l'Éducation européenne*, Romain dans la *La Promesse de l'aube* ou Fosco dans *Les Enchanteurs*. Dans le cas des *Racines du ciel*, le travail de la mémoire est effectué oralement par Saint-Denis, le second narrateur, et par écrit par le premier narrateur, omniscient : la légende de Morel et son modèle de conduite ne doivent surtout pas être submergés par l'oubli.

Si l'on regarde plus attentivement la thématique des romans de Gary, on constate que celui-ci manifeste un intérêt spécial pour le roman de formation dont le correspondant en littérature allemande est le «Bildungsroman». Ce genre d'œuvre poursuit les différentes étapes de la vie d'un personnage, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte ou bien la vieillesse. Ceci équivaut à une exploration de l'identité du personnage en question. L'identité des figures garyennes se forme et s'accomplit grâce à une relation affective au passé et grâce à

l'intérêt pour ce dernier. La mémoire joue donc un rôle important et elle est, en effet, présente avec prépondérance dans les œuvres appartenant au genre du roman de formation. Dans ce contexte on distingue une mémoire maternelle ou paternelle, régie par une mémoire individuelle à laquelle s'ajoutent des aspects de la mémoire «collective» et de la mémoire culturelle. De plus, la mémoire peut inciter à la création d'œuvres d'art et par cela on analysera son rapport avec l'écriture, plus précisément avec le récit autobiographique. Un dernier aspect important à mettre en évidence concerne les implications de la mémoire dans la tradition, à savoir dans son maintien et dans sa transmission à travers le temps. Il sera ici également question de saisir la relation entre mémoire et culture et son rôle dans l'œuvre garyenne.

1. La mémoire maternelle/paternelle

Nous revenons, afin d'illustrer la mémoire de type «maternelle», au roman *La Promesse de l'aube* qui nous a servi d'exemple, dans une première phase, pour analyser la profonde aspiration des protagonistes à la justice. L'œuvre justicière dont rêvent Nina et son fils, Romain, se réalisent, certes, grâce à leur amour réciproque, mais aussi grâce à une fidélité conservée à travers la mémoire, car celle-ci est capitale pour la fidélité : sans le mobile de la mémoire, la fidélité ne saurait résister à l'usure du temps et se dissoudrait. Dans *La Promesse de l'aube* le narrateur, Romain, énumère plusieurs situations où, séparé de sa mère, il ne cesse de se la remémorer et où il précise qu'il est souvent «habité» par celle-ci. Dans son cas, il s'agit d'une mémoire maternelle qui tourne presque en obsession : *Quelque chose de son [de Nina] courage était passé en moi [Romain] et y est resté pour toujours. Aujourd'hui encore sa volonté et son courage continuent à m'habiter et me rendent la vie bien difficile, me défendant de désespérer.* (L. Pr., 267.) Le narrateur note le même phénomène lors de ses missions de guerre, époque où il est longtemps séparé de sa mère : *Le talent éclatant de ma [de Romain] mère lorsqu'il s'agissait d'avoir confiance, de continuer à croire et à espérer, se réveillait soudain en moi et s'élevait même à des sommets inattendus.* (L. Pr., 274.) Romain est, d'un côté, émerveillé par les effets salutaires de la mémoire qu'il porte à sa mère ; de l'autre, il est irrité par la présence obstinée de sa mère dans son esprit qu'il ne peut plus contrôler et qui l'importune bien souvent – la confiance inébranlable dans la vie, que lui dicte la mémoire de sa mère, devient pour lui [sa] *bêtise congénitale* et [son] *inaptitude au désespoir*. On perçoit ici le ton ironique du narrateur qui, en dépit des situations ridicules que lui produit la mémoire maternelle, ne cesse d'exprimer son attachement et son affection envers sa mère. La mémoire réalise ainsi une relation maternelle étroite mais aussi *l'œuvre commune de justice et de raison* (L. Pr., 367

dans l'édition de 1960.) autour de laquelle Romain construira sa vie ultérieure. Sans l'impact de la mémoire, le narrateur ne serait pas à même de réaliser le projet de cette œuvre ; de plus, il aurait abandonné depuis longtemps sa promesse de justice faite implicitement à sa mère quand il était jeune. On pourrait supposer que Romain a encore l'occasion de voir sa mère et que celle-ci pourrait lui raviver chaque fois leur cause commune de vie ; or le narrateur nous informe du fait que Nina meurt prématurément pour son âge et que ce n'est que grâce à la mémoire qu'il reste fidèle aux valeurs que sa mère lui a transmises. Le narrateur affirme que si la mort sournoise lui a enlevé sa mère, lui aussi use d'une astuce et remplace cette perte douloureuse par l'image idéale de la France, car c'est le legs le plus important de sa mère : *Je [Romain] n'ai pas démerité, j'ai tenu ma promesse et je continue. J'ai servi la France de tout mon cœur, puisque c'est tout ce qui me reste de ma mère, à part une petite photo d'identité.* (L. Pr., 389.) La mémoire à sa mère et à leur «œuvre commune de justice» sera dorénavant préservée grâce à la fidélité manifestée pour ce pays, pour la libération et pour l'identité duquel le narrateur a âprement combattu pendant la Seconde Guerre mondiale. Quant à la photo de sa mère que mentionne le narrateur, elle symbolise un précieux objet de mémoire, puisqu'une photo immortalise généralement un moment, des personnes, voire même des sentiments et des sensations, et nous empêche de les oublier complètement. Dans le cas précis de Romain, la photo qu'il détient représente sa mère et bien plus encore, puisqu'à l'image de Nina sont liés pour le narrateur bien d'autres moments vécus avec elle. La «photo d'identité» ne retient pas seulement les traits physiologiques d'une personne, mais aussi tout un passé traversé par celle-ci, et c'est ce qui confère à la photo toute sa valeur affective.

De plus, la mémoire maternelle a pour Romain un apport important dans la formation de son identité d'homme et d'écrivain à la fois, qu'il ne peut pas renier à présent ; s'il le faisait, cela signifierait passer l'éponge sur son passé et sur les moments de bonheur de son enfance, qu'il décrit dans les premiers chapitres du roman ; cela signifierait la perte de son propre passé et alors il ne pourrait plus déclarer avec conviction : *J'ai vécu* (L. Pr., 391), comme il est affirmé dans la dernière phrase du roman. Dans l'optique du narrateur, chaque exploit personnel doit être envisagé par rapport à celui d'avant, et ce n'est que la somme des événements qui compte, puisqu'une œuvre ne peut se réaliser que par l'ensemble des efforts qu'elle a nécessités. Or Romain soutient à plusieurs reprises dans le roman sa vision de la vie comme œuvre. Dans cette perspective de somme d'exploits et d'événements, c'est la mémoire qui assure la suture et finalement l'existence même de cette construction d'ensemble. Le narrateur avoue être devenu un écrivain apprécié et une personne notoire, ce qui correspond au projet que sa mère a toujours eu pour lui : *J'[Romain]'écris aussi des livres,*

j'ai fait carrière et je m'habille à Londres, comme promis, malgré mon horreur de la coupe anglaise. (L. Pr., 389.) Le roman *La Promesse de l'aube* est un hommage à sa mère, c'est-à-dire une manière de maintenir vivement la mémoire de celle-ci par écrit. C'est du même procédé dont use Fosco des *Enchanteurs* à l'égard de sa belle-mère, Teresina, qui est en train d'agoniser. Celui-ci ne sauve la mémoire et l'image de sa belle-mère que grâce à l'écriture. Ainsi l'œuvre de mémoire maternelle qui se confond avec l'œuvre de justice sera fixée par écrit : cette œuvre ravivera non seulement le portrait de la mère ou certains événements, mais aussi des émotions partagées avec Nina. La mémoire maternelle pousse Romain à une œuvre d'art concrète, à savoir à une œuvre littéraire, autant qu'à une éthique imbue de mémoire et d'affects partagés. La conséquence est que le roman se confond dans le cas du fils avec sa propre vie, et cela est une tendance de l'éthique postmoderne⁴³³. Par ailleurs, la mémoire maternelle réalise un bonheur immanent pour Romain, telle la volonté de Nina d'une justice immanente qui se concrétise encore de son vivant. Ce bonheur est suggéré par les propos du narrateur «J'ai vécu» prononcés à la fin de *La Promesse de l'aube* au bord de l'Océan, symbole transcendantal dans l'œuvre de Gary. Le désir des deux personnages d'un bonheur et d'une justice de leur vivant les responsabilise réciproquement : si la mère meurt prématurément, c'est-à-dire avant qu'elle ait pu voir cette «œuvre» réalisée, le fils, de son côté, respectera le serment tacite avec sa mère à travers la mémoire : la preuve en sera sa vie au quotidien mais aussi sa vie professionnelle, d'artiste.

Quant à la mémoire paternelle, elle est à son tour présente dans l'œuvre de Gary : nous la retrouvons de nouveau dans *Les Enchanteurs*, mais aussi dans *Le Grand Vestiaire*. Nous n'insisterons pas beaucoup sur le modèle de mémoire paternelle qu'offre le roman *Les Enchanteurs*, puisque nous avons déjà abordé ce sujet lorsque nous avons traité de la fidélité : le jeune Fosco réalise son appartenance artistique à la famille Zaga à bon escient, se penchant sur ses propres aspirations et se servant à la fois du modèle de son grand-père Renato et ensuite de celui de son père Giuseppe. Fosco se fait une idée de la personnalité de son aïeul grâce, d'une part, à ce que son père lui transmet et d'autre part, au Livre mystérieux, dit «de famille», puisque Fosco est né après la mort de son grand-père et qu'il n'a pu le connaître directement. Ce sont donc Giuseppe et ce Livre qui assurent la continuité de la mémoire familiale. On remarque que cette continuité s'établit de père en fils, donc sur une lignée paternelle, ce qui nous amène à considérer ce type de mémoire comme relevant du côté

⁴³³ Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 14 : [...] *l'art ne saurait être réduit à la seule production artistique, j'entends celle des artistes, mais devient un fait existentiel. «Faire de sa vie une œuvre d'art», n'est-ce pas devenu une injonction de masse ?*

paternel. À cela vient s'ajouter, un peu plus tard dans la trame du roman, la thématique de la mémoire maternelle, marquée par la présence de Teresina. Si Fosco se décide pour la carrière de romancier, c'est, d'un côté, pour immortaliser avec chaque œuvre le portrait de sa belle-mère et donc le sauver de l'oubli ; de l'autre, il prend cette décision par respect et admiration pour la formation d'illusionniste de son aïeul et de son père où la profession de romancier trouve, selon Fosco, aisément sa place.

Le roman *Le Grand Vestiaire* thématise, quant à lui, exclusivement la mémoire paternelle de même que *La Promesse de l'aube* la mémoire maternelle uniquement. Il s'agit, dans le roman premièrement cité, de l'adolescent Luc Martin, qui est aussi le narrateur, et de son père défunt qui transmet son héritage spirituel à son fils à travers quelques notes en marge d'un volume des *Pensées* de Pascal et à travers le souvenir du temps très bref passé avec son fils. Luc ne jouit de la présence de son père à ses côtés que pendant son enfance, ce dernier ayant été assassiné ensuite dans le maquis pendant la Seconde Guerre mondiale. À quatorze ans, un ami de son père le confie au Centre d'accueil d'orphelins de la guerre pour qu'il puisse apprendre un bon métier et qu'il se fraye une voie dans la vie. Luc est placé, ce qu'il ne saura que plus tard, dans la famille d'un ancien collaborateur pétainiste, Vanderputte, et se lie d'amitié avec ses deux enfants, Léonce et sa sœur Josette. En dépit de ses nouveaux amis et de sa nouvelle «famille», Luc ne s'y sent pas du tout à l'aise, et à Paris, ville qu'il habite maintenant, l'atmosphère n'est pas non plus accueillante. Les contradictions de la société de l'après-guerre ainsi que le manque de repères dans son foyer chez les Vanderputte risquent de faire basculer le protagoniste et ses amis du côté de la délinquance. Ce qui sauve le jeune homme c'est la mémoire paternelle, plus précisément, les bribes de souvenirs qu'il détient encore ainsi que quelques objets que son père lui a laissés à sa mort ; à part cela, le chien Roxane, compagnon fidèle depuis son enfance qu'il détient encore, le lie au passé et au temps où son père était encore en vie.

La question de la mémoire commence à devenir vitale pour le narrateur du *Grand Vestiaire* parce qu'il est de plus en plus persuadé que ce sont ses propres expériences auprès de son père qui pourraient l'aider à trouver des réponses à ses inquiétudes présentes et qui pourraient lui servir de repère : [...] je [Luc] refusais de me résigner et d'admettre qu'il [son père] était parti sans rien dire, en emportant la clef du monde et en me laissant seul dans le pétrin. J'essayais alors, de toutes mes forces, de me rappeler le mot de l'énigme, de le tirer de l'oubli dans lequel j'avais dû le jeter sans y prendre garde [...]. (L. Gr. Vest., 84.) Parmi les objets qui lui restent de son père, Luc porte une attention toute spéciale au volume des *Pensées* de Pascal qui contient des notes en marge du texte et que son père avait eu sur lui alors qu'il était au maquis. Bien qu'il

n'y trouve pas de message clair, ce livre devient pour Luc un *porte-bonheur* (L. Gr. Vest., 85) ayant la fonction de protéger son détenteur de possibles dangers ou de mauvaises décisions. Pourtant, le livre ne peut pas remplacer le silence de la mémoire de Luc – celui-ci ne peut se rappeler de son enfance que des tableaux disparates et à peine des propos et des dires, ce qui est bien affligeant pour lui. Or ces images pêle-mêle ne sont pas à même de l'aider dans sa démarche actuelle – le personnage aurait plutôt besoin de mots et d'une voix rassurante. Dans le cas de Luc, ce n'est pas la mémoire spontanée et chaotique qui a de valeur, mais une sorte de mémoire sélective et détaillée, qui se produit selon un centre d'intérêt bien défini. Le personnage ordonne ses souvenirs et essaye de les réactualiser dans les plus fines particularités, pensant que c'est peut-être dans cette enquête minutieuse autour de la mémoire que ses recherches porteront leur fruit. De fait, cette stratégie est victorieuse : il se rappelle un dialogue très court entre lui et son père, où ce dernier essaye d'apaiser son fils inquiet de se retrouver un jour complètement orphelin, avec l'affirmation étonnante : *Il te restera tous les autres hommes.* (L. Gr. Vest, 86.) Cette phrase n'est pas convaincante pour Luc, mais c'est la profonde confiance qu'il porte à son père, même défunt, qui le pousse à conclure que cette phrase doit être la clef de ce qu'il cherche et qu'elle pourrait lui révéler un possible sens de son existence. Il ne lui reste alors qu'à se persuader personnellement de ces propos paternels malgré leur équivoque, car derrière tous ces «autres hommes» et cette fraternité déclarée, se cachent aussi des traîtres et des criminels :

Tous les autres hommes. Ne fallait-il vraiment exclure personne de cette fraternité étonnante à laquelle mon père paraissait avoir cru et qui, pourtant, ne l'avait pas empêché de mourir ? Aujourd'hui, je [Luc] sais que la fraternité ne s'exerce que dans un seul sens et que la communion est un don et non un échange. Je le sais aujourd'hui mais je ne le savais pas alors. (L. Gr. Vest., 86-87.)

Selon la conclusion de Luc, il faut croire en la fraternité en dépit des traîtres et des hommes sans caractère. En l'absence de la fraternité inconditionnée, l'humanité a toutes les chances de se dégrader et de devenir un grand vestiaire où chacun passe impassiblement à côté de l'autre. La fraternité, en tant que don, humanise une société, aussi corrompue qu'elle puisse être, parce qu'elle implique la valorisation de l'altérité. Même si le groupe social, qui vit pour la fraternité inconditionnée, est restreint, tel l'exemple du groupe de la Résistance du père de Luc, ses actes peuvent avoir de l'emprise sur la société en question et la faire changer. C'est un processus qui nécessite du temps, mais qui mérite l'effort. Luc en devient conscient à travers l'exemple de son père dont le combat et enfin sa mort n'ont pas été gratuits pour la postérité.

La mémoire aide Luc à mieux considérer le passé et le présent et elle l'aide également à prendre de l'écart par rapport à lui-même et aux événements dans sa vie. C'est pourquoi il

sait maintenant, en tant qu'homme mûr, apprécier les bons moments de son passé et reconnaître ses méprises. Pour Luc, à la fois narrateur et témoin des expériences relatées dans le roman, il semble important de mettre en évidence, à travers sa mémoire, autant les situations négatives et méprisables que celles heureuses ou bénéfiques. Cette démarche est visible dès le début du roman, à travers l'exergue qui l'ouvre et le parcours de Vanderputte, personnage opportuniste et sans caractère. L'exergue met en œuvre l'idée qu'un possible repère peut être indiqué en désignant les mauvais exemples qui doivent être évités. Vanderputte, le tuteur de Luc, en incarne un ; si le narrateur insiste tellement sur ce personnage, c'est, en effet, pour révéler sa dimension destructrice. L'exergue du *Grand Vestiaire* souligne déjà l'importance de la mémoire néfaste comme anti-exemple à l'avenir : il s'agit ici d'un dialogue tiré de l'œuvre garyenne *Tulipe*, mais qui, par sa portée, pourrait également se dérouler entre Luc et Vanderputte :

[Luc] : - *Mon pauvre ami, mais que voulez-vous prouver ?*

[Vanderputte] : - *Je ne cherche pas à prouver. Je veux seulement que demeure la trace de mes pas.*

[Luc] : - *À quoi servira-t-elle, vieillard stupide ?*

[Vanderputte] : - *À éviter seulement qu'on ne nous suive. Elle sera bien utile à tous ceux qui ne viendront pas après nous. [...].⁴³⁴*

Tout comme le passé vécu avec son père naturel aide Luc, à travers son travail de mémoire, à trouver son chemin pendant son adolescence, le temps passé dans la maison de son père adoptif, G. Vanderputte, lui servira, à travers ce même travail, de contre-exemple. Entre ces deux types de modèle paternel, le dilemme existentiel du jeune homme se résout en grande partie, lorsque Luc élimine en fin de compte l'exemple éthique incarné par son tuteur : à la fin du roman, il exécute Vanderputte d'un coup de pistolet après un long périple de sauvetage à l'égard de ce dernier. Le vieil homme, exténué, n'est plus capable de s'enfuir ; de plus, il ne peut plus se cacher nulle part, puisqu'il est recherché partout par la police en tant qu'ancien traître et collaborateur. Vanderputte reconnaît finalement sa culpabilité et consent à sa condamnation à mort ; c'est pourquoi il ne s'oppose plus lorsque Luc sort son arme pour le tuer. Le geste du jeune homme est condamnable à première vue, mais symboliquement il se justifie : étant traqué par la police, Vanderputte sera sûrement exécuté par celle-ci ; en l'abattant, Luc lui épargne, d'un côté, les circonstances déplaisantes de son arrestation ; de l'autre, son geste désigne son tuteur comme adepte de la société du genre «grand vestiaire» qui encombre et qui nuit à la société de l'après-guerre en train de renaître. De plus, Vanderputte ne donne aucun signe de repentir ou d'intention de changer son mode de vie en faveur de l'autre - il accepte, par contre, résigné la mort. Considérant cette situation, Luc

⁴³⁴ C'est nous qui avons mis entre crochets le nom de ces deux personnages pour une compréhension plus claire du sens de l'exergue.

pense rendre service au renouveau de la société - Je [Luc] *pouvais maintenant retourner parmi les hommes* (L. Gr. Vest., 305) -, mais aussi à la mémoire de son père en tant qu'ancien Résistant pour lequel les soi-disantes valeurs de Vanderputte, à savoir opportunisme, mesquinerie ou égoïsme, n'étaient pas les siennes. En d'autres termes, Luc continue à travers la mémoire paternelle l'«œuvre» de son père défunt, en combattant pour une humanité fraternelle et en éliminant les traîtres et les opportunistes. Cela le responsabilise envers lui-même, mais aussi envers la société dans laquelle il vit. Ainsi, la désorientation et le manque de fermeté qui caractérisent le personnage au début du roman évoluent : Luc devient à la fin du livre, tel les personnages des romans de formation, un jeune homme mûr, responsable de ses actes et de sa vie. Ce processus n'aurait pas eu lieu sans le concours de la mémoire et surtout sans la réflexion approfondie de Luc à l'égard du passé de sa famille et du présent vécu chez les Vanderputte.

a.) Écriture autobiographique et mémoire

Dans ces trois exemples de travail de mémoire, dont l'un relève de la mémoire maternelle et les deux autres de la mémoire paternelle, on observe un rapport étroit avec l'écriture : dans *La Promesse de l'aube* le narrateur, qui fusionne avec le personnage Romain, dévoile au cours de son récit son identité d'écrivain. Les faits relatés nous amènent à comprendre que le narrateur est poussé et encouragé vers sa carrière d'écrivain par sa mère ; en d'autres termes, sa profession est liée à la mémoire de sa mère. Romain ne fait à travers ses futurs romans qu'accomplir *l'œuvre de justice et de raison* que s'est proposée de faire sa mère avec la complicité de son fils. Celle-ci s'y est appliquée à travers l'exil de la Lituanie jusqu'en France et à travers sa volonté inébranlable d'assurer par ce long cheminement un meilleur avenir à son enfant et de le protéger ainsi des injustices de la destinée. Roman prendra à son tour la relève, mais à sa propre façon, par le biais du Roman. Dans les *Enchanteurs*, le modèle de mémoire est semblable : Fosco Zaga ne cédera pas à l'oubli du legs culturel et intellectuel de sa famille car il poursuivra la même direction artistique que son père et son aïeul en devenant romancier. Chez lui aussi la mémoire s'associe à l'écriture, et le Livre de famille aux *pages blanches* qui attendent à être remplies en est éloquent.

Il faut remarquer que le processus de mémoire n'est pas complètement reflété dans le processus d'écriture car ce dernier-ci opère une sélection et une structuration de la mémoire. A. Assmann souligne cet aspect⁴³⁵ en s'appuyant sur la réflexion de beaucoup d'autres

⁴³⁵ A. et J. Assmann et Chr. Hardmeier, *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, p. 267.

chercheurs en ce domaine : il s'offrirait selon ses propos d'innombrables possibilités de «littéraliser» l'espace du souvenir⁴³⁶, ce qui explique «le principe de la relativité à l'égard de la littéralité»⁴³⁷. L'écriture n'est pas donc une copie fidèle de la mémoire, car elle réussit à en extraire généralement l'essentiel qui sera ensuite retravaillé afin qu'il soit accessible au présent et, éventuellement, à la postérité. Cette relation spécifique de l'écriture et de la mémoire est due à la «fonction poétique» du langage dont parle R. Jakobson⁴³⁸, donc à une certaine élaboration et au caractère herméneutique de tout message transmis par écrit. Pierre Bayard⁴³⁹ avertit également de la différence majeure entre mémoire, écriture et vérité ; il étaye son observation sur le récit d'enfance, genre de narration qu'il aborde à l'égard de deux romans garyens : *La Promesse de l'aube* et *La Vie devant soi*. Le critique explique le clivage mémoire/écriture d'une perspective psychanalytique et cite les propos de Freud concernant les souvenirs-écrans : *Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation*⁴⁴⁰. Ainsi, la mémoire, avant même d'être transformée par l'écriture, peut faire elle-même défaut au vrai à cause de l'inconscient humain. Pierre Bayard conclut à cet égard que *les souvenirs qui nous marquent le plus ne sont pas de vrais souvenirs, mais des constructions élaborées à partir d'enjeux fantasmatiques ultérieurs, comme si discours et histoire venaient se mêler l'un à l'autre pour les composer*⁴⁴¹. Les protagonistes de *La Promesse de l'aube* et de *La Vie devant soi* sont, par conséquent, susceptibles de propager à travers la mémoire une réalité invraisemblable et fausse ; en ce cas on se demande où gît la valeur de la mémoire : P. Bayard n'apporte pas de réponse précise, car la tâche à laquelle il se propose de s'engager dans son article vise plutôt à l'aspect de la limite entre roman et autobiographie en application directe aux deux romans que nous venons de mentionner. Cependant A. Assmann, en définissant la notion de mémoire et celle d'écriture⁴⁴², pourrait nous aider dans notre questionnement: elle est d'avis que la mémoire garde l'«essentiel» et que celle-ci «oublie le contingent», c'est-à-dire les véritables circonstances et les détails qui enveloppent le souvenir ; la mémoire s'intéresse

⁴³⁶ Ibid., 268: *Nicht die „Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus“ [...] sondern die Verschiedenheit, die sich aus den unendlichen Möglichkeiten einer fortschreitenden Literalisierung des Besinnungsraums ergibt, ist [...] wohl auch der entscheidendste Faktor für die Physiognomie einer Kultur.*

⁴³⁷ Ibid.: *Auf dieser strukturellen Funktion der Bewahrung beruht, was man das „Relativitätsprinzip der Literalität“ genannt hat. (J. Goody, „Literalität in traditionellen Gesellschaften“, 1981.)*

⁴³⁸ Ibid., 269.

⁴³⁹ P. Bayard, *Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance* in *Revue des Sciences Humaines*. No. 222/1991, Presses de l'Université de Lille III, p. 104.

⁴⁴⁰ Ibid., l'article de Freud porte le titre de *Sur les souvenirs-écrans* et fut publié en 1899.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² A. et J. Assmann et Chr. Hardmeier, 279: *Das Gedächtnis bewahrt das Bedeutsame, indem es das Kontingente vergisst ; die Schrift bewahrt das Bedeutsame, indem sie es kanonisiert und im hermeneutischen Diskurs am Leben zu halten versucht.*

généralement à des aspects du passé qui résistent au temps et qui sont universellement valables. Ces aspects ne se transforment en des normes que par le truchement de l'écriture, selon A. Assmann, car c'est elle qui réussit à les préserver plus longtemps et à susciter l'intérêt de la postérité. Si l'on revient à *La Promesse de l'aube* et au *Grand Vestiaire* et à notre question d'avant, on peut conclure que même s'il est impossible de prouver la vérité des faits relatés dans ces deux œuvres et même si ceux-ci semblent plutôt imaginés que réellement vécus, la mémoire n'en est pas affectée, car son rôle est de transmettre une essence et non le contingent. Le processus est le même que le décrit Proust avec ses observations sur la mémoire involontaire ou affective. C'est grâce à celle-ci que les moments les plus importants et les plus authentiques dans la vie de l'homme ne se perdent pas. Il en est même plus, car la mémoire involontaire réussit, selon Proust, à garder la quintessence d'un parcours existentiel, et elle confère à la fois un sens à chaque vie individuelle. Le rôle de la mémoire affective se rapproche ainsi de celui de l'art qui, lui aussi, exprime des essences de la réalité humaine. Pour Proust cette réflexion va encore plus loin, jusqu'à signifier que la mémoire involontaire s'identifie avec l'art car tous les deux ont la capacité de transfigurer l'existence humaine. Dans *La Promesse de l'aube*, l'essentiel concerne le cheminement existentiel du narrateur aux côtés de sa mère et surtout le portrait de Nina qui émerge du récit. On reconnaît d'ailleurs volontiers que, dans le roman, le parcours biographique du narrateur est brusquement interrompu, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque celui-ci est encore jeune : la première et les dernières pages du roman présentent le narrateur âgé de quarante quatre ans et aux *cheveux grisonnants* (L. Pr., 387), en train de vieillir. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, moment avec lequel clôt le récit autobiographique, jusqu'au moment durant lequel le narrateur commence à se souvenir des événements qu'il vient de raconter dans le roman, il y a un laps de temps considérable à propos duquel le lecteur n'apprend plus rien. Mais l'essentiel qui s'est apparemment déroulé dans le passé du narrateur, ne concerne que la période relatée dans le roman, et c'est celle-ci qui mérite d'être léguée à la postérité, selon le narrateur. Les tranches de vie qui s'enchaînent après la Seconde Guerre mondiale et après la mort de sa mère semblent être dépourvues d'importance. Ainsi s'explique la brusque coupure dans le discours autobiographique du narrateur.

Quant au modèle de mémoire paternelle qui se détache du *Grand Vestiaire*, il se trouve également en rapport avec un récit autobiographique car le roman est écrit à la première personne par le narrateur Luc Martin. À la différence des narrateurs de *La Promesse de l'aube* et des *Enchanteurs*, Luc n'est pas un écrivain, il est seulement témoin de l'époque passée chez les Vanderputte - son récit s'achève avec la mort de son tuteur. Comme nous l'avons

souligné pour la *La Promesse de l'aube*, pour Luc aussi, c'est la période chez son tuteur qu'il retient et qu'il veut transmettre, bien que ce soit une période de triste mémoire. Cependant, à cette tranche de sa vie se superposent les bribes de mémoire lumineuse de son père à l'aide desquels il réussit à reconstruire l'image de celui-ci. Bien que ces flash-back soient peu nombreux, ils ont enregistré des moments essentiels qui auront une grande valeur pour le protagoniste pendant son adolescence. Ces rétrospectives ainsi que l'image que Luc se fait de son père à travers le volume pascalien dont il hérite ne fournissent pas à l'orphelin assez de données réelles, de sorte que l'image paternelle est idéalisée et déformée. Cependant il s'agit d'un trait naturel de la mémoire, car sans ce processus de modelage des faits du passé, elle ne saurait exister. Ce n'est donc pas seulement à l'écriture qu'il revient de façonner la mémoire pour reconstruire une certaine tranche du passé, mais aussi à l'esprit humain et à son imagination. Harald Weinrich signale que ce fonctionnement est inhérent au processus de la mémoire⁴⁴³ : pour lui, les images légèrement modifiées par l'esprit humain, sont des métaphores de la mémoire et ont la valeur de modèles de pensée. Pour Luc, on a pu voir que sa quête identitaire pendant l'adolescence correspond à une quête de modèles de vie ; c'est pourquoi ses souvenirs paternels, bien que peu nombreux et incomplets, se transforment eux-mêmes en modèles. De plus, ces images de la mémoire, lorsqu'elles sont transposées par écrit deviennent un « univers symbolique à sens » (*symbolische Sinnwelt*)⁴⁴⁴, donc un univers cohérent, car on sait que l'écriture possède, entre autres, la capacité d'ordonner les pensées et les images psychiques de l'homme. Retenons qu'autant pour ce qui est du narrateur de *La Promesse de l'aube* que pour celui du *Grand Vestiaire*, il s'agit d'une mémoire qui ne transmet pas fidèlement le passé, celui-ci étant travaillé par l'esprit humain. Cependant la mémoire retient l'essentiel pour chaque individu, et par cela elle opère avec un oubli nécessaire. Elle est ainsi un travail de sélection⁴⁴⁵ qui ordonne les faits du passé dans le but d'une cohérence, d'une construction de sens. Chez le narrateur de *La Promesse de l'aube*, à ce travail de sélection de la mémoire s'ajoute encore sa sensibilité artistique d'écrivain qui fera de son passé une œuvre d'art, à savoir le roman en question. La mémoire peut conduire de cette façon à l'art, plus précisément à un univers symbolique qui transfigure l'existence humaine. La mémoire ordonne ainsi les faits du passé mais elle peut également les métamorphoser et créer de

⁴⁴³ H. Weinrich, *Typen der Gedächtnismetaphorik*, *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), p. 26: *Wir können einen Gegenstand wie die Memoria nicht ohne Metaphern denken. Metaphern, zumal wenn sie in der Konsistenz von Bildfeldern auftreten, haben den Wert von Denkmodellen.*

⁴⁴⁴ Terme d'A. et de J. Assmann dans leur postface à l'ouvrage *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, 267: *Die Funktion des Gedächtnisses ist fundamental für die Konstitution und Tradition symbolischer Sinnwelten; man hat sie sich analog zu seiner Funktion für die Konstitution personaler Identität auf individueller Ebene vorzustellen.*

⁴⁴⁵ Todorov, 134.

nouvelles prémices au présent. Ce renouvellement qui s'accorde à l'espoir et à la fraternité est suggéré dans les deux romans cités tout à la fin de la trame narrative par l'image de l'Océan dans *La Promesse de l'aube* et par «les hommes», en tant qu'humanité fraternelle, dans *Le Grand Vestiaire*.

3. La mémoire familiale reconstruite à l'exemple de Momo de *La Vie devant soi*

Les personnages sur lesquels nous nous sommes penchée jusque ici étaient des semi-orphelins. Les œuvres dont ils font partie sont, comme nous avons pu l'observer, des romans de formation qui présentent un personnage depuis son enfance jusqu'au devenir d'adulte. Ce long parcours présuppose une mémoire et surtout une mémoire familiale, enracinée dans l'enfance et éventuellement encore pendant la jeunesse, car dans *Le Grand Vestiaire*, par exemple, la mémoire familiale s'arrête à la fin de l'enfance du protagoniste suite à la mort de son père. La paternité adoptive de Vanderputte marque une rupture avec celle du père naturel de Luc, parce qu'elle est un contre-exemple par rapport à l'ancienne forme, de sorte que la véritable mémoire familiale dans ce roman s'arrête, elle aussi, avec la mort du père naturel. Si l'on regarde de plus près le protagoniste de *La Vie devant soi*, l'enfant Momo, qui en est aussi le narrateur, on constate que son cas est bien plus spécial : Momo ne possède pas de mémoire familiale «primaire», parce qu'il a été confié par sa mère naturelle, à l'âge de trois ans (*La Vie*, 9.) à une vieille dame, Mme Rosa. La mère de Momo ne peut pas garder légalement son enfant à cause de son métier de prostituée ; il faudrait qu'elle le fasse par l'Assistance publique, mais elle décide de le déposer en cachette chez cette vieille dame qui est connue pour son affection envers les enfants et qui s'occupe d'autres avec succès. Momo affirme lui-même que, jusqu'au moment où il s'est retrouvé chez Mme Rosa, il ne se souvient de rien. Les premières trois années de sa vie, en compagnie de sa mère ou de son père, lui sont complètement inconnues : *Je [Momo] devais avoir trois ans quand j'ai vu Madame Rosa pour la première fois. Avant, on n'a pas de mémoire et on vit dans l'ignorance. J'ai cessé d'ignorer à l'âge de trois ou quatre ans [...]. (La Vie, 9.)* - il ne commence à se souvenir de son enfance qu'à partir du moment où sa mère est remplacée par Mme Rosa. L'enfant ne réalise pas ce changement car, chez Mme Rosa, il ne sait pas qu'il a une mère naturelle et que chaque enfant en a une. Son enfance commence pour lui chez cette dame. Ce n'est que peu à peu qu'il apprend qu'il a des parents naturels. Le mystère sur sa véritable famille préoccupe dorénavant intensément le personnage ; à cela s'ajoute également son profond désarroi de ne pouvoir se rappeler rien de ses parents. Sa mémoire familiale perdue le ronge et cet aspect est l'un des mobiles du roman, car la narration de *La Vie devant soi* représente à la fois la recherche de ce passé perdu

et de la véritable identité de Momo. Le protagoniste ne réussit pas à apprendre quelque chose de concret sur ses parents, il a même l'impression que Mme Rosa et ses voisins, dont M. Hamil, lui cachent la vérité. Cependant, Momo n'abandonne pas ; il incite ses interlocuteurs à parler en leur posant directement des questions et en fabulant sur la possible personnalité de ses parents :

[Momo] - *Monsieur Hamil, moi j'aurais préféré avoir un père que ne pas avoir un héros. Il aurait mieux fait d'être un bon proxynète et s'occuper de ma mère.*

[M. Hamil] - [...]

[Momo] - *Est-ce que mon père était un grand bandit, Monsieur Hamil, et tout le monde en a peur, même pour en parler ? (La Vie, 42-43.)*

Le protagoniste essaye de reconstruire la mémoire familiale primaire à travers des suppositions et des affabulations. C'est d'ailleurs ce à quoi l'encourage Mme Rosa elle-même en inventant des histoires sur ses parents que Momo doit croire (*La Vie*, 83.). L'enfant, de son côté, ne cesse d'imaginer sa mère dans des rêves de lionnes défendant leurs petits (*La Vie*, 71.) ainsi qu'à travers le cinéma qui constitue une autre forme de visualisation des rêves :

Je [Momo] ne peux pas dire que [...] j'ai vu ma mère, mais je me suis vu assis par terre et je voyais devant moi des jambes avec des bottes jusqu'aux cuisses et une mini-jupe en cuir et j'ai fait un effort terrible pour lever les yeux et pour voir son visage, je savais que c'était ma mère mais c'était trop tard, les souvenirs ne peuvent pas lever les yeux. (La Vie, 122.)

C'est donc grâce à son imagination que le personnage s'efforce de revenir en arrière et de reconstruire la mémoire familiale perdue.

L'entreprise de Momo ressemble beaucoup à ce que la psychologie appelle le «roman familial», concept adopté aussi dans la théorie du roman⁴⁴⁶. Le «roman familial» concerne la psychologie de l'enfant et désigne un état particulier que ce dernier se crée individuellement par le biais de l'imagination. Ce phénomène s'explique par la nécessité de l'enfant de s'affirmer dans le monde des adultes ; c'est également une manière de dépasser certaines désillusions et certains mécontentements par rapport à l'environnement et en particulier vis-à-vis du milieu familial. Le sujet s'invente par le «roman familial» un univers idéal qui représente pour lui une sorte de voie d'évasion et de refuge par rapport à son univers réel, familial. On est par conséquent tenté de considérer que le protagoniste de *La Vie devant soi* vit sous l'influence de son «roman familial» auquel le pousse parfois sa propre mère adoptive. La mémoire perdue de Momo se recompose ainsi par ce procédé à la fois psychologique et littéraire. Il faut noter que cette mémoire ne se construit que sur un plan imaginaire et qu'elle rejette les données familiales réelles dont certaines ne seront connues du protagoniste que vers la fin du roman. La scène de la rencontre avec son père naturel est éloquente : lorsque

⁴⁴⁶ Marthe Robert: *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p. 71-72 et le chapitre II.

M. Kadir vient après quatorze ans chercher son fils chez Mme Rosa, il n'est reconnu comme père ni par celle-ci ni par Momo. M. Kadir se présente devant son fils dans un état piteux et très vulnérable, ce qui tranche avec l'image de l'homme digne et du véritable père que Momo s'est faite de lui jusque là. Les raisons que le père de Momo expose pour expliquer une si longue absence et le fait qu'il ait négligé son fils, dont le meurtre de la mère, sont trop invraisemblables et inacceptables aussi bien pour Momo que pour Mme Rosa, d'où leur refus tacite mais catégorique de consentir à la demande de l'étrange visiteur : *Il [M. Kadir] n'avait pas l'air d'aller du tout bien, ce mec, avec ses yeux qui cherchaient des secours [...]. [...]. Il commençait à me [Momo] faire chier [...] avec ses sentiments paternels et ses exigences. D'abord il n'avait pas du tout la gueule qu'il fallait pour être mon père, qui devait être un vrai mec, un vrai de vrai, pas une limace. (La Vie, 193.)* Momo reconstruit la mémoire familiale primaire d'une manière subjective car il l'idéalise au fond. Par contre, au moment où il se confronte à son propre père et où il apprend, de plus, que celui-ci a tué sa mère, il ne peut plus l'idéaliser ; le meurtre de sa mère est un dégât irréparable pour Momo qui lui rend, en outre, la reconstruction de son passé et de l'image de sa mère encore plus difficile. Quant à l'aspect physique de Mme Rosa, on remarque que le garçon lui retouche souvent la laideur et les traits repoussants dus à son âge avancé et à la sénilité. L'explication à ce phénomène se trouve dans le fort attachement pour sa mère adoptive qui est aussi réciproque. Momo ne voit son père qu'une seule fois et, en plus, dans une position ridicule ; par ailleurs, leur première rencontre a lieu alors que le protagoniste a déjà quatorze ans, ce qui marque généralement la fin de l'enfance. Or, jusqu'à ce moment, le protagoniste n'a pu jouir que de l'affection de Mme Rosa. Ce rejet de la part de Momo signifie aussi que l'enfant s'est trop habitué et attaché à son milieu familial adoptif, à savoir celui de Mme Rosa et de son voisinage insolite, pour le quitter pour un inconnu. Les divers aveux du narrateur dévoilent également ses soucis vis-à-vis de l'état de santé mentale et physique de Mme Rosa, et sa peur de la perdre un jour ou l'autre prouve que le personnage a bel et bien accepté le rôle maternel que joue la vieille dame : *Je [Momo] me suis assis sur le tabouret à ses [de Mme Rosa] pieds et je lui ai pris la main avec gratitude, après ce qu'elle avait fait pour me garder. On était tout ce qu'on avait au monde et c'était toujours ça de sauvé. (La Vie, 202.)* À la fin du roman, le garçon affirme d'une manière révoltée que Mme Rosa n'est pas sa mère adoptive ; il n'avoue pas non plus que Mme Rosa est sa mère : *Ce n'est pas vrai que je [Momo] suis resté trois semaines à côté du cadavre de ma mère adoptive parce que Madame Rosa n'était pas ma mère adoptive. C'est pas vrai et j'aurais pas pu tenir [...]. (La Vie, 272-273.)* La vieille dame représente, en effet, plus pour l'enfant que ce que l'on comprend généralement en tant qu'adoption, mais il sait maintenant

qu'elle n'est pas sa mère naturelle. Et pourtant, Mme Rosa joue le rôle d'une véritable mère pour Momo qui, dans sa qualité de narrateur, témoigne d'elle tout au long du roman. À la fin du récit, lorsque le protagoniste est amené chez le docteur Ramon parce que Mme Rosa est morte, c'est encore d'elle que Momo parle : *Moi [Momo] j'ai aimé Mme Rosa et je vais continuer à la voir.* (*La Vie*, 273.) - il fera vivre sa mère adoptive par le souvenir, semblable à la technique cinématographique du «recul» qu'il vient de découvrir dans le studio professionnel de Mme Nadine, la compagne du docteur Ramon. Ces observations concernant les rapports affectifs entre les deux personnages nous invitent à conclure que Momo substitue la mémoire familiale primaire, inexistante du point de vue du vécu réel, à celle de son enfance chez la vieille dame ainsi qu'aux reconstructions mentales et au «roman familial» auxquels nous nous sommes référée. Le roman se concentre principalement sur l'époque que Momo a passée chez la vieille dame et la narration s'interrompt avec la mort de Mme Rosa. Le garçon immortalise par son récit le portrait de sa mère adoptive tout comme le fait le narrateur de *La Promesse de l'aube* avec sa mère.

a.) Momo entre la «mémoire collective» et «la mémoire individuelle»

Si l'on s'arrête sur les lieux sociaux que le protagoniste traverse ainsi que sur les personnages de son entourage, nos observations sur la mémoire chez Gary pourront être enrichies de quelques aspects supplémentaires. Momo ne fréquente pas beaucoup de milieux sociaux, nous savons seulement qu'il habite le quartier parisien de Belleville, destiné aux gens aux ressources modestes, notamment aux immigrés et aux étrangers. Momo côtoie ici souvent l'ancien commerçant de tapis d'origine musulmane, M. Hamil, le docteur juif, Katz, M. Waloumba et sa «tribu» africaine, et bien d'autres encore. Il se balade aussi de temps à autre ailleurs, mais seulement brièvement car il ne s'y sent pas à l'aise - il s'agit principalement des quartiers riches, comme celui de Mme Nadine et du docteur Ramon. D'habitude Momo s'y rend lorsqu'il manque d'argent pour y faire la quête ou lorsqu'il a envie de fuir les malheurs quotidiens de sa «famille» chez Mme Rosa pour le cinéma de Mme Nadine qui est doubleuse. Tous les personnages que Momo croise, ainsi que les divers lieux qu'il parcourt, vont laisser une trace dans sa mémoire. Nous venons de mettre en évidence que, pour ce qui est du protagoniste de *La Vie devant soi*, on a affaire à une mémoire familiale que celui-ci se crée de toutes pièces. Or les influences de l'extérieur que nous avons notées contribuent en grande partie à cette reconstruction mentale. Nous nous appuyons ici sur la théorie de la mémoire élaborée par le sociologue M. Halbwachs : il démontre à travers de multiples exemples de la vie quotidienne que la mémoire chez l'homme dépend en général

du groupe social dont il fait partie à un moment donné et par rapport auquel il s'identifie. Même si le souvenir semble être personnel, il comprend divers éléments qui sont également communs au milieu social du sujet, à certains amis, à un certain environnement, à certaines préoccupations, etc. C'est pourquoi Halbwachs donne à ce genre de mémoire le nom de *mémoire collective*⁴⁴⁷. Dans *La Vie devant soi*, la mémoire familiale de Momo présente des traits de la mémoire collective car elle présuppose tout un cadre commun à d'autres personnages. L'image idéalisée que Momo se fait de ses parents naturels, pour ne prendre qu'un exemple, et qu'il veut assimiler à sa mémoire familiale reconstruite, est une conséquence de la situation d'adoption et de l'injustice sociale mais aussi de l'injustice du destin dans laquelle il vit. S'il se représente son père comme un homme fort et digne, c'est précisément parce qu'il vit dans un milieu social instable dans lequel il est livré à soi-même et qu'il voudrait changer. Sa mémoire porte de temps à autre également la marque de l'idéalisation, et cela est visible à travers tout le roman ; il faut préciser que la fin du livre révèle la trame narrative comme ayant été un témoignage que Momo livre au docteur Ramon ; or ce témoignage se rapporte temporellement à l'enfance du personnage orphelin : *Moi, j'ai un ami qui est chef de toute la police et qui a les forces de sécurité les plus fortes de tous [...]. Quand on marche dans la rue ensemble il me met le bras autour des épaules pour bien montrer que c'est comme mon père. (La Vie, 217.)* Et pour ce qui est de la mère il crée l'image suivante : *Quand j'étais petit il y avait des fois une lionne qui venait la nuit me lécher la figure, j'avais encore dix ans et j'imaginai des choses [...]. (La Vie, 217.)* Cependant, l'image idéalisée de ses parents est pour Momo une construction strictement subjective qui relève de sentiments et de sensations que les amis et les voisins de Momo ne partagent pas forcément avec lui. C'est ce qu'on pourrait identifier comme *mémoire individuelle*, selon Halbwachs⁴⁴⁸, car même si elle se forme au cœur d'un groupe, donc dans le cadre de la mémoire collective, elle doit être différenciée en tant que telle : [...] *chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, [...] ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et [...] cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.*⁴⁴⁹ - de sorte qu'entre ces deux types de mémoire, il existe un étroit rapport.

Le roman apparaît, ainsi que nous venons de le relever, comme un témoignage que Momo adresse au docteur Ramon pour justifier sa présence inattendue chez lui à la fin de la trame romanesque, et pour se présenter devant lui. En découvrant Mme Rosa morte et Momo à côté d'elle la veillant, le service de l'ambulance, trouvant un numéro de téléphone

⁴⁴⁷ M. Halbwachs : *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968, p. 2 : *Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même que'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls.*

⁴⁴⁸ Ibid. 15.

⁴⁴⁹ Ibid., 33.

sur l'enfant, le conduit chez le docteur Ramon. De ce geste de se présenter et de s'expliquer, il résulte un livre, le roman *La Vie devant soi*, narré à la première personne par Momo. Faire part oralement à quelqu'un de son passé est une façon de préserver la mémoire et de se définir par rapport à celle-ci ; pour le lecteur, la preuve en figure par écrit. Or si ce témoignage a été fait par Momo au docteur Ramon et qu'il a été consigné par écrit, c'est à cause du profond attachement du personnage orphelin pour sa mère adoptive, donc en raison de sa mémoire «individuelle» qui semble être, dans son cas, plus intense que sa mémoire «collective». La mémoire, comme terme générique, se réalise donc principalement, à l'exemple de ce personnage, sous l'effet de la mémoire individuelle à laquelle, s'ajoutent des détails de la mémoire collective. Ce fonctionnement correspond aussi à la fidélité, car celle-ci ne saurait exister sans le ressort de la mémoire individuelle et collective à la fois. Momo, en évoquant à travers sa mémoire son enfance et le personnage de Mme Rosa, reste finalement fidèle à sa mère adoptive et au temps passé à ses côtés.

b.) Le rapport mémoire/tradition

Puisque le personnage de Mme Rosa est une figure centrale du roman et que même Momo s'identifie par rapport à elle, il est judicieux de s'attarder un peu plus sur ce personnage: pour l'orphelin, elle ne représente pas seulement une mère, mais aussi une grand-mère. Ce rôle possible s'explique avant tout par l'âge avancé de Mme Rosa lorsqu'on lui confie Momo. Ainsi le protagoniste aura-t-il recours, du point de vue de la mémoire, à une réalité historique plus éloignée dans le passé que la sienne et que celle que lui auraient pu léguer ses parents naturels. La continuité de cette réalité historique sera ainsi maintenue par le biais de la mémoire de Momo, et la mémoire collective de Mme Rosa en fait largement partie. M. Halbwachs précise dans son étude⁴⁵⁰ qu'il y aurait encore une distinction à faire entre la mémoire «historique» et «collective»: la première concerne les événements historiques dans leur succession chronologique avec leurs époques bien délimitées ; la mémoire collective, en revanche, marque la perception d'un groupe social vis-à-vis d'une époque historique, ce qui suppose qu'un moment précis de l'Histoire peut engendrer plusieurs types de mémoires collectives et, par la suite, encore plus de mémoires individuelles qui se rapportent aux divers groupes sociaux du moment historique en question. Momo gardera des bribes de la mémoire individuelle et collective de Mme Rosa : des images de sa jeunesse, lorsqu'elle était belle et heureuse (*Elle [Mme Rosa] a souri, ça lui faisait plaisir d'entendre qu'elle avait été jeune et belle. – La Vie, 23.*), mais aussi des séquences de

⁴⁵⁰ Ibid., 35.

la déportation des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, qui représentent la réalité de tout un groupe social. Bien sûr, Momo ne retiendra pas tout de la mémoire transmise par Mme Rosa ; il n'en restera que les aspects communs à sa propre situation et par rapport auxquels il s'identifie. Des exemples de la mémoire individuelle et collective de Mme Rosa, Momo retiendra l'action destructrice du temps qui passe et qui entraîne la décrépitude et la mort : c'est le temps qui lui enlève Mme Rosa et qui la transforme avant en l'état de «légume» :

Monsieur Hamil m'[à Momo]avait souvent dit que le temps vient lentement du désert avec ses caravanes de chameaux et qu'il n'était pas pressé car il transportait l'éternité. Mais c'est toujours plus joli quand on le raconte que lorsqu'on le regarde sur le visage d'une vieille personne qui se fait voler chaque jour un peu plus [...]. (La Vie, 158.)

Du fait de la déportation, il gardera le sentiment de la peur et d'une grande injustice, dont il est lui-même affecté, certes à un autre niveau, puisqu'il souffre terriblement de ne pas avoir de parents et surtout de père fort qui puisse le protéger: *Elle [Mme Rosa] avait tout le temps peur [d'être de nouveau déportée], mais pas comme tout le monde, elle avait encore plus peur que ça.* – (La Vie, 35-36.) M. Halbwachs constate qu'une mémoire collective du passé se propage dans le présent par ce qu'elle a encore de *vivant*⁴⁵¹, marquant ainsi une certaine continuité. Ce phénomène touche Mme Rosa et Momo. On pourrait effectivement affirmer que l'orphelin hérite d'une certaine tradition de la vieille dame et notamment d'une certaine vision du monde, une certaine façon de vivre et d'agir, mais aussi de véritables traditions, dans le sens propre du terme : elle lui apprend à parler le juif (La Vie, 12.) et l'initie à quelques cérémonies juives ; elle lui apprend aussi probablement l'arabe (La Vie, 12.) qu'elle connaît depuis sa jeunesse lorsqu'elle exerçait le métier de prostituée en l'Afrique du Nord. M. Hamil, de son côté, fait apprendre à Momo des passages du Coran par cœur et l'instruit un peu sur la culture arabe et musulmane (La Vie, 40 et 52). Le protagoniste de *La Vie devant soi* entre ainsi en contact avec diverses traditions qui lui sont léguées par deux vieilles personnes, Mme Rosa et M. Hamil, ayant accès de cette façon à deux mémoires collectives. M. Halbwachs observe que les mémoires collectives sont *des foyers de traditions*⁴⁵² en raison du fait qu'elles traversent les époques historiques sans beaucoup changer leurs propres images : si à la mémoire historique correspond un *tableau de changements*⁴⁵³, la mémoire collective est un

⁴⁵¹ Ibid., 70 : [La mémoire collective,] *[c]'est un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient.*

⁴⁵² Ibid., 74.

⁴⁵³ Ibid., 77 : *L'histoire est un tableau de changements, et il est naturel qu'elle se persuade que les sociétés changent sans cesse, parce qu'elle fixe son regard sur l'ensemble [...].*

tableau de ressemblances⁴⁵⁴ à travers le temps. Le présent de la narration de *La Vie devant soi* est parsemé de souvenirs plus ou moins douloureux de Mme Rosa et de M. Hamil. Le fait qu'ils sont de temps à autre insérés dans la trame romanesque, donc dans le présent, les éternise et les rend répétitifs, d'où cet effet de «ressemblance» entre les mémoires collectives et certains faits du présent, qui seront à leur tour assimilés par celles-ci. A. Assmann parle de la tradition, qui, selon Halbwachs est une forme de la mémoire collective, dans les termes d'un cas particulier de communication, car l'échange ne s'effectue pas «réciproquement» ou «horizontalement», mais «verticalement», sur une lignée⁴⁵⁵. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans le cas de Momo qui semble être, dans le roman, le seul représentant jeune sensible au passé, en mesure de transmettre aux futures générations la mémoire de Mme Rosa et de M. Hamil. Pour le protagoniste de *La Vie devant soi*, il ne s'agit pas de mettre en cause ou de discuter ces modèles de tradition, mais simplement d'en prendre connaissance et de les assimiler pour les emporter ensuite avec soi dans l'avenir. En ce qui concerne la manière dont la tradition peut être conservée et perpétuée, A. Assmann dénote deux modalités : la «généalogie» (*Genealogie*) et «l'écriture» (*Schrift*)⁴⁵⁶. Or Momo semble recourir à ces deux possibilités, car pour ce qui est de l'écriture, on trouve quelques allusions dans le roman à son futur métier de romancier, pareillement à V. Hugo : - *Un jour j'écrirai un vrai livre moi aussi, Monsieur Hamil. Avec tout dedans. Qu'est-ce qu'il a fait de mieux, Monsieur Victor Hugo ?* (*La Vie*, 156.) Pour ce qui est de la généalogie, on vient de la décrire à l'exemple de Mme Rosa et des autres personnages qui côtoient Momo et qui chacun lui transmettent oralement un genre de mémoire collective qui reconstitue leur vie et leurs origines. Ainsi l'enfant sera-t-il le détenteur de plusieurs mémoires collectives voire de plusieurs «généalogies». L'intérêt que Momo manifeste pour la mémoire en général, que ce soit celle de sa famille ou celle de ses voisins, marque un éveil de sa conscience et ainsi une responsabilisation envers lui-même, sa propre identité, mais aussi une responsabilisation envers les autres. La précocité du personnage qui est soulignée à plusieurs reprises dans le roman va de pair avec le sens de la responsabilité qu'il développera tout au long du récit. Au processus de la responsabilisation contribue en égale mesure l'affection réciproque entre lui et les autres personnages, dont principalement Mme Rosa et M. Hamil. L'amour maternel que Mme Rosa lui prodigue aide Momo à reconstruire sa mémoire familiale et son identité, et ainsi à mûrir. La relation

⁴⁵⁴ Ibid., 78 : *La mémoire collective est un tableau de ressemblances, et il est naturel qu'elle se persuade que le groupe reste, est resté le même, parce qu'elle fixe son attention sur le groupe, et ce qui a changé, ce sont les relations ou contacts du groupe avec les autres.*

⁴⁵⁵ Aleida Assmann : *Zeit und Tradition*, 64: *Tradition lässt sich [...] als ein Sonderfall von Kommunikation auffassen, bei der Nachrichten nicht wechselseitig und horizontal ausgetauscht, sondern vertikal entlang einer Generationenlinie weitergegeben werden.*

⁴⁵⁶ Ibid., 65.

maternelle entre les deux personnages est semblable à celle de Nina et de Romain de *La Promesse de l'aube*: toutes les deux impliquent un soutien réciproque et une fidélité qui iront au-delà de la mort à travers la mémoire. Chez Gary, celle-ci est généralement consignée de plus par écrit par un narrateur qui dévoile à un certain moment de la trame narrative son identité d'écrivain. Cet aspect est important pour la mémoire parce que, transmise oralement, elle risque de se perdre et d'être détruite par l'oubli. Par écrit, en revanche, elle a la possibilité de durer en dépit de l'usure du temps et d'offrir des informations précieuses aux générations à venir. Elle est ainsi une partie intégrante du concept de la «Zukunftsethik» de la postmodernité qui met en avant la nécessité de la prévoyance⁴⁵⁷ et de la responsabilité afin d'assurer un cadre de vie propice à l'homme à travers les générations.

4. La mémoire culturelle à l'exemple du Baron

Nous avons déjà évoqué le personnage du Baron dans le cadre du chapitre consacré à l'honneur et à la politesse. Il s'agissait alors d'analyser la valeur de l'image fortement esthétisée de ce personnage ainsi que sa relation à la notion d'honneur. Nous avons conclu qu'en dépit du grand clivage entre le code d'honneur affiché par le Baron et celui de l'époque contemporaine, la politesse exagérée et désuète du Baron a un message important à transmettre à la société de l'après-guerre et, en plus, généralement, de la seconde moitié du XXe siècle : à savoir que chaque homme a son côté honorable qu'il lui reste à déceler et à mettre en valeur ; il en va de même pour les meurtriers, car s'ils ont souillé leur dignité, c'est, selon la voix garyenne, à cause des circonstances historiques et sociales néfastes qui les ont poussés au crime (*Les Mangeurs*, 255). Gary réussit en même temps à établir un lien de mémoire par le biais de ce personnage, qu'on pourrait désigner comme mémoire culturelle : par sa nature si esthétisante, le Baron a des reflets de pièce d'art, de musée. Cet effet qu'il produit choque, d'une part, les générations du XXe siècle, mais leur rappelle, d'autre part, un passé florissant de l'Europe en ce qui concerne les arts et la pensée :

Le baron se tenait assis dans un fauteuil Roi-Soleil, très digne, les yeux légèrement exorbités, avec son cigare et son œillet ; nous [Luc et les autres jeunes gens] l'avions disposé juste en face du beau portrait du pape, qui le regardait de son cadre doré et le baron, de temps en temps, essayait de se lever et de marcher vers le portrait. (Le Gr. Vest., 212.)

Son éthique cérémonieuse à la façon du XVIIIe siècle semble essayer d'établir un lien entre cette époque du passé et celle présente, de la seconde moitié du XXe siècle. Le Baron garde son ancien code moral par fidélité à ce passé historique, mais aussi parce qu'il a un sens accru de la mémoire. Dans son entêtement à ne rien vouloir changer dans ses manières, il

⁴⁵⁷ Jonas, 42.

semble avoir la certitude que ce n'est que dans cette attitude qu'on peut relier les deux Europes : celle brillante du point de vue de la culture et de la pensée et celle effondrée du XXe siècle ; car dans l'Europe du XXe siècle, plus récente, on a affaire à une grande crise culturelle : le progrès de la pensée et la culture aristocratique ont fait défaut et ils n'ont conduit qu'à d'innombrables crimes et violations de l'honneur humaine, phénomène particulièrement visible dans l'éclatement des deux guerres mondiales. Cette crise culturelle et axiologique du XXe siècle est suggérée dans les romans de Gary principalement par la figure anachronique du Baron. Celui-ci a le rôle de redonner du sens au présent en procédant de l'imaginaire esthétisant du XVIIIe siècle ou d'un imaginaire aristocratique en général; Danthès affirme à propos de l'Europe et de son évolution qu'*[i]l ne peut pas y avoir d'Europe tant que l'homme continuera à être démythifié... Dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque...* (E., 62.) L'étiquette du Baron fait partie de cet imaginaire européen et elle représente un essai de remythification du présent ; l'art et l'esthétisme, qui caractérisent principalement le code éthique du Baron, sont en même temps des intermédiaires du processus de la mémoire, et c'est ce qu'a remarqué également A. Assmann à propos de la culture et de la tradition dans plusieurs de ses ouvrages où elle traite des multiples manifestations de la mémoire⁴⁵⁸. Par ailleurs, l'obstination du Baron à imposer son modèle éthique, coûte que coûte et malgré le ridicule auquel il s'expose, confère à son modèle moral une certaine constance temporelle⁴⁵⁹, une résistance par rapport aux modifications entraînées par l'Histoire. Cette particularité des valeurs classiques relie la figure du Baron à une tradition dont la mémoire fait partie, car la tradition sans recours à la mémoire serait impossible. La tradition, à son tour, suppose la pratique d'une certaine culture qui se réalise elle aussi par la pratique de la mémoire. A. Assmann souligne cette idée lorsqu'elle affirme que la mémoire représente l'origine et l'assise de la culture⁴⁶⁰ ; elle insiste sur l'importance de ce principe en citant un exemple tiré de la mythologie grecque: il s'agit de la déesse Mnémosyne, personnification de la mémoire, qui donne naissance aux neuf Muses qui sont autant de personnifications de l'art et de la culture. A. Assmann appelle cette mémoire culturelle l'«anamnèse structurelle» (*strukturelle Anamnese*)⁴⁶¹ car ce type de

⁴⁵⁸ A. Assmann, *Gedächtnis – Simulationen im Brachland des Vergessens* in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 72. Jahrgang, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart. Weimar, 1998, p. 54: *In einer Welt, die sich zunehmend ihres kulturellen Gedächtnisses entledigt, hat sich die Kunst immer mehr zu einem Medium und Hort dieses Gedächtnisses entwickelt.* et A. Assmann: *Zeit und Tradition*, 68.

⁴⁵⁹ Assmann: *Zeit und Tradition*, 118: l'auteur définit ici la notion du classique comme étant «l'affirmation de la simultanéité dans une postériorité qui est devenue manifeste». (*[...] das Merkmal des Klassischen ist die Affirmation von Gleichzeitigkeit bei manifest gewordener Nachzeitigkeit.*)

⁴⁶⁰ A. et J. Assmann et Chr. Hardmeier, 267: *Das Gedächtnis ist Ursprung und Fundament der Kultur.*

⁴⁶¹ Ibid.

mémoire serait à même de faire revivre des moments cérémonieux du passé et de transmettre à la postérité les univers symboliques de jadis. Dans le cas du Baron, le personnage fait partie de cette «anamnèse structurelle», parce qu'il représente une certaine époque culturelle ; en plus, dans l'œuvre de Gary, c'est généralement le narrateur qui introduit le Baron dans la trame romanesque, donc c'est ce narrateur qui donne lieu à ce processus de l'«anamnèse structurelle». Dans *Europa*, par exemple, cette mémoire culturelle, poursuivie dans son plus fin agencement, est également réalisée par le protagoniste, Danthès, qui se confond de temps en temps au Baron. Le narrateur d'*Europa* précise en plus que les deux personnages détiennent la même paternité sur Erika, Danthès comme père naturel et le Baron comme père adoptif. Dans ce roman, c'est tantôt Danthès qui provoque l'«anamnèse structurelle», tantôt c'est lui qui en est l'objet par les reflets esthétisants qu'il emprunte au Baron :

Danthès courait en bredouillant sur l'asphalte aux sanglots longs des klaxons d'automobiles, vêtu de probité candide et d'un habit de cour très «siècle des Lumières», tournant parfois sur lui-même, dans une sorte de valse, non point par le jeu de sa propre volonté de dérision, mais parce que le Destin avait un goût bien connu pour la danse [...]. (E., 366.)

On remarque le contraste qui s'établit entre l'habit de cour de Danthès et les automobiles qui n'existaient pas au XVIIIe siècle. La fréquence des détails anachroniques ainsi que la transgression d'une chronologie linéaire du récit créent à première vue une confusion et des contradictions. Pourtant, le narrateur omniscient d'*Europa* souligne tout au long du roman l'amour et la nostalgie de Danthès pour l'ancienne Europe. Il fait des analogies également avec son nom qu'il range dans une lignée d'aristocratie d'esprit : [...] *Dante, Danton ou Danthès [...]. (E., 366.)* – bien que cette culture européenne ait provoqué paradoxalement des guerres et des massacres entraînant presque son propre anéantissement au XXe siècle. Danthès est conscient de cette triste réalité et du Destin intransigeant qui provoque les malheurs, et pourtant il ne peut pas rejeter l'histoire de l'Europe : il essaye de rapprocher les deux Europes, celle des Lumières à celle «démystifiée» du XXe siècle, à travers un imaginaire d'époque, pensant ainsi réenchanter l'Europe dans laquelle il vit. Cela se réalise grâce à la mémoire culturelle qu'il détient, aspect qui est souligné à plusieurs reprises dans le roman (*E*, 9, 10, 164, 362-363). Notons encore que le réenchancement à tout prix du présent, provoquant même le ridicule ou la théâtralité, à travers l'imaginaire est un aspect important de l'éthique postmoderne⁴⁶² que l'on a souligné également chez le Baron garyen ; cet aspect met en évidence une éthique de l'esthétique, où l'esthétique ne se résume plus à la réception

⁴⁶² Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 13-14, 109.

d'une œuvre d'art, mais infuse un mode de vie, en le transformant – en notre cas, celui du Baron ou de Danthès.

5. Conclusions

La notion de «mémoire collective» de M. Halbwachs inclut, d'après nous, la mémoire culturelle, car le Baron, Danthès et d'autres personnages qui se rapportent à elle, présentent les traits propres à un cadre social, à une époque. Leur mémoire ou leur nostalgie renvoie à un temps et à un type de mentalité bien définis du point de vue historique, à savoir, pour Erika et pour Danthès d'*Europa*, tantôt à l'Europe des Lumières, tantôt à l'époque des peintres impressionnistes ou bien à celle du XXe siècle ; pour Luc et ses amis, dans *Le Grand Vestiaire*, à l'époque de la Seconde Guerre mondiale ou de l'après-guerre ; pour Momo, dans *La Vie devant soi*, le témoignage qu'il rend au docteur Ramon est une preuve de mémoire qui inclut la mémoire collective et culturelle des habitants du quartier de Belleville, à ne nommer que Mme Rosa, M. Hamil, l'Africain M. Waloumba ou le travesti Mme Lola. La mémoire culturelle peut être retrouvée même au présent, comme un mode de vie, selon la façon dont les groupes sociaux l'ont léguée à travers les générations. Chez Gary, les personnages en question ne forment pas de véritables groupes sociaux – ils sont plutôt seuls à vivre selon leur propre mémoire culturelle. Le Baron est l'exemple le plus éloquent, car il vit à la manière d'un noble du XVIIIe siècle ou d'un gentleman dans des circonstances inadéquates, plus précisément de la seconde moitié du XXe siècle, où il ne retrouve plus véritablement sa place. La mémoire culturelle définit, par conséquent, l'identité d'une civilisation, à savoir, dans *Europa*, la civilisation européenne. Elle définit également un cadre social, plus précisément dans *La Vie devant soi*, celui des immigrés à Belleville, ou bien, dans *Le Grand Vestiaire* l'image de la France à un moment donné de l'Histoire.

De même procède la mémoire collective qui inclut la mémoire individuelle et familiale : elle aide l'individu à se construire et lui fournit les repères nécessaires dans ce processus ; les personnages garyens dans les romans de formation, dont Momo, Romain ou Luc, viennent mettre en évidence ce rôle majeur de la mémoire. Par ailleurs, autant la mémoire que le rire, par ses touches ironiques, aident les personnages à redéfinir le présent et ses valeurs, et à le transformer à travers leur imaginaire. Celui-ci est régi par une mémoire culturelle, collective et individuelle, ce qui détermine une mise en œuvre des valeurs, différente d'un personnage à l'autre : Marcellin dans *Les Cerfs-Volants* pense garder son intégrité morale aussi que celle de la France à travers la gastronomie autochtone qui se réclame d'une tradition bien connue et appréciée même par l'occupant allemand ; Ambroise

y procède, quant à lui, par ses cerfs-volants symboliques qui deviennent un emblème local s'intégrant dans la tradition de Cléry. Momo dans *La Vie devant soi* doit le récit du roman autobiographique en train de naître à sa mémoire individuelle; celle-ci touche inévitablement aux aspects de la mémoire collective représentée par les habitants de Belleville que le protagoniste croise ; de plus, la mémoire individuelle de Momo sera également imbue d'une mémoire culturelle que ses voisins apportent de leurs pays et qu'ils vivent au quotidien. Les personnages garyens qui se présentent comme des écrivains mais qui sont en même temps les narrateurs, tel Fosco des *Enchanteurs* ou Romain de *La Promesse de l'aube*, usent aussi de la mémoire individuelle pour construire la narration. Retenons que la mémoire, indifféremment de son genre, est un travail de sélection, gardant du passé seulement les faits ou les aspects essentiels pour le présent ou pour l'avenir. Par ce travail de sélection, elle ordonne le passé, lui rendant un sens et le transformant du point de vue de la cohérence. Dans les romans autobiographiques, chaque narrateur recourt à sa propre mémoire individuelle et ainsi à un choix personnel des faits consignés. Lorsque les narrateurs sont de plus des artistes, à savoir des romanciers, le travail de sélection de la mémoire s'esthétise : les narrateurs réalisent ainsi délibérément ou à leur insu une œuvre d'art écrite ou une œuvre d'art transmise oralement, comme c'est le cas de Momo et de son récit adressé au docteur Ramon. À travers l'art romanesque ou à travers une sensibilité artistique innée, tel Momo ou bien Luc du *Grand Vestiaire*, le passé reçoit un sens et peut même s'esthétiser. Ainsi, la valorisation de la mémoire concourt à la tendance spécifique de l'éthique postmoderne de faire de la vie une œuvre d'art⁴⁶³, d'esthétiser sa vie. Les émotions partagées avec les autres et les souvenirs vécus en commun sont des aspects importants de ce processus d'esthétisation de l'existence. Le jeu, l'illusion ou la théâtralité en sont d'autres traits et ils sont présents chez les personnages qui exercent le métier d'écrivain ou qui se distinguent par une imagination foisonnante. Soulignons que la mémoire individuelle personnalise⁴⁶⁴ la perspective sur les valeurs, ce qui suppose la responsabilisation du sujet. Sans un sens de la responsabilité, il n'y aurait pas de véritable mémoire et la personnalisation des valeurs n'aurait pas de sens. Ainsi surgit, une fois de plus, l'interaction de la mémoire et de la responsabilité, surtout d'une responsabilité civilisatrice. Celle-ci concerne non seulement une responsabilité du présent mais aussi une responsabilité dirigée vers l'avenir ; elle s'adresse aux actes de l'homme et à ses créations. Puisque la mémoire est le moyen à travers lequel se transmettent des valeurs et des traditions, elle doit également sous-tendre les créations de l'homme et, à une échelle plus

⁴⁶³ M. Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 14.

⁴⁶⁴ Bauman, 34.

large, toute civilisation humaine. Ainsi s'explique-t-on, par exemple, le souci obsédant de Danthès dans *Europa* d'assurer une continuité entre la culture et la civilisation de l'Europe des Lumières et celle du XXe siècle. De même, les apparitions anachroniques du Baron garyen sont des rappels à la nécessité d'une mémoire culturelle et historique qui doit habiter l'espace de l'Europe contemporaine. Ici se rejoint également l'idée garyenne qui traverse toute son œuvre, à savoir que l'homme ne peut renaître et, donc, changer, que sous l'influence de l'Océan de culture et de fraternité - or les richesses de cet Océan ne sauraient exister sans l'action de la mémoire.

XI. CONCLUSIONS FINALES

À présent, en fin de notre parcours sur le système axiologique garyen, l'importance de la responsabilité, étroitement associée à la mémoire, est bien évidente, car il est visible que ces deux thèmes sous-tendent la conception éthique de l'auteur et qu'elles impliquent l'apparition des autres aspects moraux traités dans les différents chapitres de ce travail. C'est l'interdépendance de la responsabilité et de la mémoire qui engendre les valeurs éthiques propres à une société et à une civilisation : la mémoire, dépourvue de l'esprit responsable, est fautive et inutile, tout comme la responsabilité n'existerait pas en tant que telle sans l'approche du passé. Cette marque spéciale de l'œuvre garyenne est réalisée principalement par le biais de nombreux personnages qui s'identifient à des écrivains qui ont recours à des faits antérieurs au présent de la narration et qui organisent ainsi leur discours romanesque (surtout pour ce qui est des personnages qui sont également des narrateurs à la première personne). Si Gary insiste tellement sur l'aspect de la mémoire, combiné avec celui de la responsabilité, c'est dans un but de compréhension et de cohérence de la vie humaine et de l'Histoire, mais aussi parce que fortement passionné pour l'aventure humaine avec ses multiples visages et ses histoires éblouissantes. La présence récurrente des personnages qui incarnent des enfants ou des adolescents dans ses romans du genre «de formation» est éloquente : ceux-ci se trouvent dans une quête passionnée de réponses existentielles à laquelle les pousse leur désir inébranlable de vivre et de jouir de l'existence. Gary, en créant ces personnages, entame par leur biais une recherche de vérités ou de constantes qui caractérisent l'homme et ses rapports à la vie.

C'est aussi l'idée de base qui traverse son essai *Pour Sganarelle* dans lequel l'auteur soutient trouver ces «vérités» à l'exemple du rapport romancier/personnage, à savoir par le

truchement du roman ou de toute œuvre artistique. C'est-à-dire que Gary entend initier cette tâche à travers l'art, en particulier l'art romanesque. De là son système axiologique qui est inéluctablement teinté d'esthétisme, parfois même d'un esthétisme trop poussé qui frise le kitsch ou le faux – comme ont pu le remarquer bon nombre de critiques. L'intérêt particulier que Gary manifeste pour l'écriture littéraire, qu'il voit comme l'outil par excellence permettant d'ordonner la mémoire de l'homme et à donner un sens à l'existence, rappelle la démarche proustienne. Tout comme Gary, Proust considère que le sens ultime, la quintessence de la vie est surprise par l'art. En même temps, l'art exprime une multitude de sens et de réflexions sur la réalité, et les hommes s'y unissent dans une même transcendance, dans un langage commun par delà le temps et les frontières. De plus, la tendance à inclure l'art ou une esthétique personnelle dans la vie quotidienne est un trait de l'éthique postmoderne. Beaucoup de personnages garyens en font preuve, à ne penser qu'à Danthès, au Baron, aux Zaga ou aux personnages féminins. La devise de faire de leur vie une œuvre d'art habite littéralement ces personnages et constitue l'un des messages littéraires des romans de Gary. Ainsi l'art, exprimé généralement par un imaginaire débordant ou par l'imaginaire d'une certaine époque historique (pour ce qui est de Danthès et du Baron, par exemple) devient un élément inhérent de la perspective éthique. Dans la sphère de l'art doivent être mentionnés également le jeu de masques des personnages, les nuances de leur humour et le rire. C'est à travers ces formes qu'émergent des valeurs comme le pardon, la résistance, le courage, etc., et surtout la fraternité qui les couronne constamment. Or, du prisme de l'éthique postmoderne, la fraternité naît grâce à la socialité qui résulte de l'espace esthétique, à savoir l'humour, le divertissement des personnages qui prennent le rôle de clowns ou l'atmosphère carnavalesque. Cette éthique de l'esthétique rompt les distances que l'espace social ou cognitif a établies et rapproche les individus dans un «sentir commun». Soulignons dans cette esthétique également le rôle de la mémoire qui unit les personnages par des expériences vécues ensemble ou par des images partagées jadis. Il s'agit en ce cas d'une mémoire collective et d'une mémoire culturelle, qui se rapporte à une certaine tranche de l'Histoire, et qui mènent elles aussi au sentiment de fraternité, motif récurrent dans l'œuvre de Gary, spécialement par l'apparition de l'océan ou de Frère Océan, comme personnage métaphorique. De plus, le rôle capital qui revient à la mémoire est qu'elle est l'une des conditions de la production des œuvres d'art, plus précisément littéraires ; donc elle est à l'origine d'un double esthétisme : celui, dans l'acception de M. Maffesoli et de Z. Bauman, qui fait partager des images et des expériences communes et celui, dans l'acception

de A. Assmann, qui produit des œuvres d'art et une tradition culturelle selon les époques historiques.

En ce qui concerne l'esthétique promue par l'œuvre de Gary et relevée dans son essai *Pour Sganarelle*, on observe que le type du picaresque, selon lequel sont construits la plupart de ses personnages, répand une éthique dans le sens de la postmodernité ; de plus, sa présence dans les romans garyens a pour but d'améliorer la valeur artistique des romans. Il est ainsi impliqué autant dans le concept d'éthique que dans celui d'esthétique du roman. Le type du picaresque apparaît dans le cas des personnages qui adoptent plusieurs masques, tel Lenny dans *Adieu Gary Cooper*, Danthès dans *Europa*, Fosco dans *Les Enchanteurs*, etc. Ce sont des personnages qui usent de l'ironie, de l'humour mais aussi d'une grande dose d'imagination dans leur perception et interprétation du monde. Gary les définit dans *Pour Sganarelle* comme des artistes, dans le sens large du terme, à savoir non seulement en tant que producteurs d'œuvres d'art (tel Fosco, par exemple, qui est écrivain de profession) mais surtout en tant qu'artistes de la vie quotidienne. Il est entendu par cela que leur art réussisse à contrecarrer le mal, comme catégorie existentielle et historique, et qu'il réussisse en même temps à réenchanter le monde, spécialement le quotidien. Le picaresque garyen se rapproche ainsi de la figure de l'*homo ludens* ou du «flâneur urbain» décrits par Z. Bauman, ce qui correspond également à l'*homo aestheticus*, nommé en tant que tel par M. Maffesoli. Ce genre d'individu a le rôle de créer l'espace esthétique et la proximité au cœur d'une communauté ou d'une société. Par son éthique il défend, outre les valeurs que l'on a pu constater au long de notre travail, la fraternité, tout comme le fait l'art, qu'il s'exprime par le comique ou par la mémoire. On se demande pourtant de quelle manière la responsabilité trouve sa place dans un univers romanesque qui plaide pour l'esthétique. En effet, la responsabilité qui, dans la perspective de Bauman, définit l'espace de la moralité, ne semble pas s'accorder à l'espace esthétique. Cependant le lien entre les deux peut s'établir et il est même souhaitable, selon Bauman⁴⁶⁵, que les deux espaces coopèrent puisque, de cette façon, sont fixées certaines limites ou références ; celles-ci ont pour but de protéger l'individu du meurtre, des injustices, en bref, de tout ce qui pourrait attenter à sa personne. Soulignons que l'altérité joue un rôle capital dans l'éthique postmoderne, d'où l'importance de la responsabilité en tant que valeur éthique. Chez Gary, l'espace esthétique s'accorde avec l'espace de la moralité : les personnages qui représentent des picaresques garyens font souvent preuve d'un esprit responsable, étant prêts à donner leur vie pour sauver la dignité humaine des autres, tel Morel dans *Les Racines du ciel*, Ludo et Ambroise dans *Les Cerfs-Volants* ou Mathieu dans

⁴⁶⁵ Bauman, 180.

Charge d'âme. De plus, le narrateur consigne à leur égard le sentiment de l'angoisse et de la culpabilité. Ces traits doivent être compris comme mobiles qui tiennent la conscience éveillée des sujets et qui leur permettent de s'adonner à la création en responsables, que ce soit la création d'une œuvre d'art ou celle de leur propre existence ou encore la création d'une civilisation. Ce message émerge surtout dans *Europa* à l'adresse de la civilisation européenne et de son évolution à travers l'Histoire. Dans ce contexte, c'est aux hommes d'État, dont l'ambassadeur Danthès, que revient la tâche de la vigilance des valeurs humaines : la présence constante de l'angoisse ou de la culpabilité chez ce genre de personnages garyens exprime au fond le sentiment de n'avoir pas assez veillé ou de n'être pas intervenu à temps pour changer le cours de l'Histoire.

Le contexte historique et politique du vivant de l'auteur, avec l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences néfastes, explique également la teinte éthique de ses romans. En considérant les crimes perpétrés durant cette guerre et même dans la période de l'après-guerre, au nom d'une justice faussée, une nouvelle approche des valeurs s'avère être urgente. Nous avons pu constater au fil des chapitres et à travers les situations romanesques que la vision éthique de Gary se rapproche considérablement de ce que proclame le postmodernisme. Et ce concept philosophique s'instaure lui aussi à la suite des deux guerres mondiales. Par ailleurs, ce qui vient souligner l'influence postmoderne du système axiologique garyen est l'apparition constante du paradoxe qui a le rôle d'offrir une image plus complexe sur divers aspects de la vie humaine. Ainsi, Gary ne construit pas ses protagonistes en héros, à savoir avec une identité bien définie, exerçant leur force sur les autres. Ceux-ci ont souvent un statut de sans-papiers tel Momo dans *La Vie devant soi* ou Lenny d'Adieu Gary Cooper ou d'aventuriers, tel Morel dans *Les Racines du ciel* ou les Zaga dans *Les Enchanteurs*. Même s'il arrive que d'autres protagonistes aient un statut social privilégié tel Donahue dans *Adieu Gary Cooper* ou Danthès dans *Europa*, ils préfèrent perdre leur considération sociale ou politique en faveur de leur idéaux fraternels et de leurs valeurs personnelles. Ainsi, à première vue, les «héros» garyens apparaissent plutôt comme des antihéros. Leur présence vient briser les conventions sociales figées pour déceler derrière celles-ci des valeurs et des vérités oubliées. Certains d'entre eux empruntent en ce sens, en plein état de conscience, la voie de la folie ou de l'alcoolisme «non-alcoolique», à savoir d'un état d'esprit superposé à la réalité immédiate. Ce moment survient dans la trame narrative après une crise de conscience, produite par de forts sentiments de culpabilité voire responsabilité envers des actes commis. Gary relève à ces occasions la nature humaine fragile nonobstant les rôles sociaux ou politiques que les individus en question sont censés prendre.

C'est pourquoi ses protagonistes sont des héros et des anti-héros à la fois. À cette manière de construire ses personnages mais aussi la thématique de ses romans, s'ajoute la réflexion tout aussi suprenante, qui traverse son œuvre entière, à savoir que l'inhumain ou le mal fait partie de l'humain. Gary met ainsi en lumière l'ambivalence de la nature humaine et de ses créations artistiques et culturelles : celles-ci sont nées à la suite de guerres et de meurtres ou bien ont entraîné des conflits armés et des crimes. L'Europe bafouée du XXe siècle est, par exemple, pour le narrateur d'*Europa* mais aussi pour celui de *La Danse de Gengis Cohn*, le résultat des belles idées de l'Europe des Lumières et de tant de chefs-d'œuvre du passé culturel européen, dont la Gioconde ou les peintures représentant des Crucifixions (donc un motif sanglant transformé en œuvre d'art).

Un autre trait paradoxal des romans garyens, mais propre à l'esthétique postmoderne, est la perception panthéiste de la divinité, à travers l'océan, et l'identification de Dieu à travers le clown, qui, par son rôle de créer l'espace esthétique et ainsi la socialité, est également un symbole de la fraternité. Ainsi, l'image de la divinité descend au cœur de l'humanité et devient une présence immanente au monde ; en d'autres termes, la fraternité devient l'équivalent de Dieu. L'océan est personnifié en Frère Océan et son appellation explique son rôle fraternisant. De plus, sa qualité de «gardien» de l'humanité ainsi que son pouvoir de recréer l'homme sont évoqués à travers l'œuvre entière de Gary. À ce déplacement conceptuel de la divinité s'ajoute chez les personnages garyens la quête d'un bonheur immanent qui se traduit par le dévouement envers autrui, ce qui est encore un geste de fraternité. Ce dévouement s'exprime de plusieurs manières : M. Salomon dans *L'angoisse du roi Salomon* y procède par son association philanthropique ; Jess et Lenny dans *Adieu Gary Cooper* le réalisent à travers leur couple ; Morel dans *Les Racines du ciel* le traduit par sa défense des éléphants africains, etc. Tous les personnages cités veulent jouir de l'existence de leur vivant et surtout créer la prémisses afin que cela soit également possible pour autrui. Cette attitude renforce l'importance du respect envers l'autre ainsi que l'importance de l'esprit de la responsabilité en général.

C'est par cet aspect que l'œuvre de Gary se rapproche de celles existentialistes. Tout comme les écrivains existentialistes, Gary place ses personnages «en situation» : c'est-à-dire que ceux-ci se confrontent à un certain cadre historique, à certains événements qu'ils doivent dépasser à leur façon ; c'est en ces moments que la question d'éthique devient vitale et décisive. L'engagement de Gary pour l'homme de son époque est bien présent dans son œuvre, mais son engagement n'est pas marqué par une orientation politique. Même si le sentiment de la responsabilité caractérise la plupart de ses personnages, il ne s'agit pas d'une

responsabilité nourrie par un programme politique ou social, qui est visible chez Sartre ; c'est une responsabilité générale, issue du bon sens et du respect envers soi-même et les autres. La littérature du style art pour art est rejetée autant par Gary que par les auteurs existentialistes ; pour Gary, la littérature doit avoir au moins une portée éthique et civilisatrice, à même d'ériger une nouvelle humanité ; c'est à ce titre qu'il voit la responsabilité de l'artiste. Chez Camus, l'éthique de la responsabilité s'impose dans beaucoup de ses œuvres comme une façon d'agir contre le totalitarisme politique et idéologique⁴⁶⁶. Chez Gary, la notion de totalitarisme ou de «Puissance» doit être comprise dans le domaine esthétique et non pas politique : l'auteur s'engage pour une littérature qui s'affranchit des préceptes stylistiques et thématiques propres à une époque ; le roman total, voire «antitotalitaire», est celui qui bouillonne d'imagination et d'idées à la façon de l'aventure picaresque. Certes, une œuvre pareille serait antitotalitaire aussi sur le plan socio-politique d'une époque, mais Gary tient à souligner son effet notamment sur le plan esthétique. Selon lui, *l'œuvre d'art transforme le monde même lorsqu'elle ne s'en occupe pas* (P. Sg., 106), affirmation qui contredit l'engagement de la littérature prôné par Sartre. Pourtant, les personnages garyens, tout comme les personnages existentialistes, sont mûs par l'action. Ils ont souvent affaire aux situations-limites qu'ils doivent dépasser, chacun à sa façon et chacun selon sa propre vision des enjeux de la situation en cause – car la responsabilité est chez eux étroitement liée à l'action, elle s'établit, plus précisément à travers l'action. Celle-ci vise à rétablir la dignité humaine mais également à esthétiser l'existence à travers la fraternité et l'art, en particulier l'art romanesque.

L'originalité de la voie littéraire empruntée par Gary ne réside pas seulement dans sa conception du rapport de l'œuvre d'art et de son «engagement», différente de la vision sartrienne : même la notion d'absurde est remaniée sous sa plume et ici il se rapproche de Camus. Gary ne nie pas cette réalité, mais il considère que la seule valeur de l'absurde consiste dans la liberté qu'il offre à l'individu de se recréer chaque fois son identité et sa vie ; ainsi, l'absurde serait fructueux surtout pour le romancier «total» et pour son œuvre. Pour Camus, également, la réalité de l'absurde ne doit pas être vue d'un œil pessimiste, mais comme une chance, voire une liberté, accordée à chacun à se forger sa propre vie et sa propre échelle de valeurs⁴⁶⁷. Même si le monde et l'existence n'ont pas un sens métaphysique, l'homme, par ses actes et par sa présence, pourrait leur en donner un et les «réenchanter». C'est la vision de Camus surtout après l'expérience de la guerre et de la résistance ; *La Peste*

⁴⁶⁶ Plus précisément, le nazisme dans *La Peste* ou la révolution bolchévique dans *Les Justes*.

⁴⁶⁷ A. Camus: *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1966, spécialement p. 76.

(1947) et *L'Homme révolté* (1951) mettent en valeur cette interprétation de l'absurde. Camus et Gary recourent, par ailleurs, dans leur œuvre souvent aux thèmes de la fraternité et solidarité : ils démontrent que l'absurde devient à travers cette éthique supportable et peut même être dépassé ; elle démontre, de plus, qu'en combattant l'absurde, elle combat également l'injustice – sujet qui préoccupe Camus autant que Gary dans leur œuvre littéraire. La plupart des personnages garyens sont des «clowns lyriques», des picaros contemporains qui se confrontent à la réalité de l'absurde et à l'angoisse qu'elle entraîne inévitablement. À la différence des personnages de Kafka ou de Sartre, ils essaient de s'en sortir toujours à travers l'amitié, la fraternité, la fantaisie ou le rire. Leur angoisse ne les enferme pas mais, au contraire, les pousse à recréer et à revaloriser leur existence : le rire, qu'il soit tonique ou noir, ainsi que la bonne humeur des personnages garyens est un trait important qui les distinguent des personnages existentialistes classiques. Ils sont bien conscients de la réalité de l'absurde ; pourtant, étant des bons vivants, ils comblent le néant de l'absurde par des valeurs propres, en recourant à une esthétique où la mémoire et le rire sont primordiaux. Par leur attitude, ils mettent en évidence le drame de la condition humaine, sa faillibilité, sa fragilité et même l'absurde, bien que ce ne soit pas l'intention principale de Gary en tant que romancier. L'absurde est, pour lui, une réalité de l'existence comme tant d'autres. Ce n'est pas par hasard que l'auteur ait initié la série romanesque intitulé *La Comédie américaine* et la trilogie *Frère Océan* : *La Comédie américaine* met en lumière l'absurde d'une société ou de l'Histoire à un moment donné, tandis que le symbole de Frère Océan révèle l'espoir et l'optimisme du renouvellement à travers la fraternité et, ainsi, à travers une culture commune. Or, ce nouvel océan de culture doit être créé dans un esprit responsable, d'où l'importance de la mémoire dans ce processus. À cela s'ajoute l'espace esthétique qui valorise l'imagination et l'élément ludique, rendant possible la socialité, à savoir la solidarité entre les individus. Ainsi, l'art et en particulier l'art romanesque jouent un rôle capital dans le système axiologique garyen, système qui peut être interprété dans une optique d'éthique postmoderne.

XII. BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- R. Gary : *Éducation européenne*, Gallimard, Paris, 1956.
- R. Gary : *Le Grand Vestiaire*, Gallimard, Paris, 1948.
- R. Gary : *Les Racines du ciel*, Gallimard, Paris, 1956.
- R. Gary : *La Promesse de l'aube*, Gallimard, Paris, 1980.
- R. Gary : *Pour Sganarelle*, Gallimard, Paris, 1965.
- R. Gary : *Les Mangeurs d'étoiles*, Gallimard, Paris, 1966.
- R. Gary : *La Danse de Gengis Cohn*, Gallimard, Paris, 1967.
- R. Gary : *Adieu Gary Cooper*, Gallimard, Paris, 1969.
- R. Gary : *Chien Blanc*, Gallimard, Paris, 1970.
- R. Gary : *Europa*, Gallimard, Paris, 1972.
- R. Gary : *Les Enchanteurs*, Gallimard, Paris, 1973.
- R. Gary : *La Nuit sera calme*, Gallimard, Paris, 1974.
- É. Ajar : *Gros-Câlin*, Mercure de France, Paris, 1974.
- É. Ajar : *La Vie devant soi*, Mercure de France, Paris, 1975.
- É. Ajar : *Pseudo*, Mercure de France, Paris, 1976.
- R. Gary : *Charge d'âme*, Gallimard, Paris, 1978.
- É. Ajar : *L'Angoisse du roi Salomon*, Mercure de France, Paris, 1979.
- R. Gary : *Les Clowns lyriques*, Gallimard, Paris, 1979.
- R. Gary : *Les Cerfs-Volants*, Gallimard, Paris, 1980.
- R. Gary (Paul Audi) : *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, Gallimard, Paris, 2000.

Bibliographie critique

- Abel, Olivier: *Le Pardon*, Éditions Autrement, Paris, 1991.
- Alberti, Verena: *La Pensée et le rire. Étude des théories du rire et du risible*, Dissertation, Universität Siegen, 1993.
- Anissimov, Myriam: *Romain Gary le caméléon*, Denoël, Paris, 2004.
- Arendt, Hannah: *The Burden of Our Time*, Secker & Warburg, London & USA, 1951.
- Assmann, A. et J., et Hardmeier, Chr.: *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993.
- Assmann, Aleida : *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Böhlau Verlag, Köln. Weimar. Wien, 1999.

- Bakhtine, Mikhaïl: *Ésthetique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- Baranès, William et Frison-Roche, Anne : *La Justice. L'obligation impossible*, Éditions Autrement, Paris, 1994.
- Baudrillard, Jean : *Seduction*, St. Martin's Press, New York, 1990.
- Bauman, Zygmunt : *Postmodern Ethics*, Blackwell Oxford UK & Cambridge USA, 1993.
- Béjin, André et Freund, Julien : *Racismes, Antiracismes*, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, Paris, 1986.
- Bellanger, Hélène : *Le civisme*, Éditions Autrement, Paris, 1996.
- Berger, Peter L.; Berger, Brigitte et Kellner, Hansfried: *Das Unbehagen in der Modernität*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1987.
- Blackburn, Alexander: *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, Carolina P.Chapel Hill 1979.
- Bonnefoy, Claude : *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1966.
- Bury, Emmanuel : *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, PUF, Paris, 1996.
- Cahen, Gérald : *Résister. Le prix du refus*, Éditions Autrement, Paris, 1994.
- Canto-Sperber, Monique : *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, PUF, Paris, 1997.
- Dens, Jean-Pierre : *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIe siècle*, French Forum, Lexington, Kentucky, USA, 1981.
- Derrida, Jacques : *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, London and New York, 2001.
- Dhoquois, Régine : *La Politesse*, Éditions Autrement, Paris, 1991.
- Duncan, Steven M.: *A Primer of Modern Virtue Ethics*, University Press of America, Lanham. New York. London, 1995.
- Émelina, Jean: *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Paris, 1991.
- Fiala, Andrew: *Tolerance and the Ethical Life*, Continuum, London. New York, 2005.
- Foucault, Michel: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris, 1961.
- Gallagher, Guy Robert: *L'Univers imaginaire de R Gary*, Thèse de doctorat - Université Laval, Québec, Canada, mars 1978.
- Gallagher, Kenneth T.: *The Philosophy of Gabriel Marcel*, Fordham University Press, New York, 1975.
- Gautheron, Marie: *L'Honneur. Image de soi ou don de soi : un idéal équivoque*, Éditions Autrement, Paris, 1991.
- Gruen, Lori et Jamieson, Dale : *Reflecting on Nature*, Oxford University Press, New York, 1994.
- Guérard, Cécile: *L'Ironie. Le sourire de l'esprit*, Éditions Autrement, Paris, 1998.
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968.

- Haverkamp, Anselm: *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994.
- Hugo, Victor: *Ceuvres complètes, le tome Critique (Préface de Cromwell)*, Robert Laffont, 1985.
- Huston, Nancy: *Tombeau de R. Gary*, Actes Sud, Arles, 1995.
- Jacob, André: *Encyclopédie philosophique universelle*, PUF, Paris, 1990.
- Jonas, Hans : *Das Prinzip Verantwortung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979.
- Klein, Pierre-Michel: *Le Courage*, Éditions Autrement, Paris, 1992.
- Kunnas, Tarmo : *À la recherche du grotesque*, colloque international de 1993 de l'Institut Finlandais à Paris, Eurédit, Paris, 2003.
- Lafon, R. : *Les Stoïciens*, Éditions Mellottée, Paris, 1940.
- Laudin, Gérard et Mass, Edgar : *Représentations de l'histoire*, Janus Verlagsgesellschaft, Köln, 1993.
- Lenk, Hans et Maring, Matthias : *Natur – Umwelt – Ethik*, Lit Verlag, Münster, 2003.
- Lévy, Clara : *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*, PUF, Paris, 1998.
- Maffesoli, Michel: *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 1990.
- Marcel, Gabriel : *Du Refus à l'invocation*, Gallimard, Paris, 1940.
- Mercier Leca, Florence : *L'Ironie*, Hachette, Paris, 2003.
- Neher, André : *Faust et le Maharal de Prague – le mythe et le réel*, PUF, Paris, 1987.
- Östman, Anne-Charlotte : *L'utopie et l'ironie: étude sur Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de R.Gary*, Almqvist och Wiksell 1994.
- Pavlowitch, Pavel : *L'homme que l'on croyait Ajar*, Fayard, Paris, 1981.
- Poier-Bernhard, Astrid : *R.Gary im Spiegel der Literaturkritik*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999.
- Raz, Joseph : *The Morality of Freedom*, Clarendon Press, Oxford, 1986.
- Ricœur, Paul : *Finitude et culpabilité*, tome I et II, Éditions Montaigne, Paris, 1960.
- Ricœur, Paul : *Le Volontaire et l'Involontaire*, Éditions Montaigne, 1967.
- Robert, Marthe : *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972.
- Rosse, Dominique : *Romain Gary et la modernité*, A.-G.Nizet: Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- Rosset, Clément : *Logique du pire*, PUF, Paris, 1971.
- Ruszniewski-Dahan, Myriam : *Romanciers de la Shoah*, L'Harmattan, Paris 1999.
- Sahel, Claude : *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992.
- Sarraute, Nathalie : *L'Ère du soupçon* in *Ceuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1996.
- Simmel, Georg : *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, 1981.
- Stanton, Domna C. : *The Aristocratic as Art. A Study of the "Honnête Homme" and the "Dandy" in Seventeenth – and Nineteenth – Century French Literature*, Columbia University Press, New York, 1980.

Stendhal : *De l'amour*, I, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1986.

Tillich, Paul : *Der Mut zum Sein*, Steingrüben, Stuttgart, 1953.

Todorov, Tzvetan : *Mémoire du mal-Tentation du bien: enquête sur le siècle*, Robert Laffont, Paris 2000.

Vaquin, Monette : *La Responsabilité*, Éditions Autrement, Paris, 1994.

Vattimo, Gianni : *Das Ende der Moderne*, Reclam, Stuttgart, 1990.

Wajsbrodt, Cécile : *La Fidélité*, Éditions Autrement, Paris, 1991.

Walaa, Said Kadhim : *Le Thème de la Résistance dans la littérature française*, thèse de doctorat, Université de Caen, 1990.

Wierlacher, Alois : *Kulturthema Toleranz – Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, Iudicium, München, 1996.

Articles

Assman, Aleïda : *Gedächtnis – Simulationen im Brachland des Vergessens*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 72. Jahr – gang, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart. Weimar, 1998, p. 54-71.

Audard, Catherine: *Préface*, in Catherine Audard [éd.], *Le Respect*, Éditions Autrement, Paris, 1993, p. 12-15.

Baudrillard, Jean : *Paysage sublunaire et atonal*, entretien in O. Abel [éd.], *Le Pardon*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 34-41.

Baum-Botbol, Mylène : *Après vous, Monsieur*, in Monette Vaquin [éd.], *La responsabilité*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 51-71.

Bayard, Pierre : *Romain et Mohammed: Du roman parental au récit d'enfance*, in *Revue des Sciences Humaines*. 96, 2 (1991), Villeneuve d'Asq, France, p. 103-20.

Bellanger, Hélène : *Préface*, in Hélène Bellanger [éd.], *Le civisme*, Éditions Autrement, Paris, 1996, p. 10-21.

Birman, Claude : *La loi, le peuple et la terre*, in Monette Vaquin [éd.], *La responsabilité*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 20-33.

Coblence, Françoise : *Dictature de la raison ?*, in Cl. Sahel [éd.], *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 34-46.

Comte-Sponville, André : *La petite vertu*, in Doquois [éd.], *La Politesse*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 20-27.

Comte-Sponville, André : *Même les saisons sont volages*, in C. Wajsbrodt [éd.], *La Fidélité*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 144-154.

Deniau, Alain : *Quelle mouche l'a piqué?*, in Cl. Sahel [éd.], *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 71-76.

Draï, Raphaël : *À l'épreuve de l'Histoire*, in C. Wajsbrodt [éd.], *La Fidélité*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 106-118.

- Freund, Julien : *Les garde-fous et le mirador*, in A. Béjin et J. Freund - *Racismes, Anti – racismes*; Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, Paris, 1986, p. 11-36.
- Fritzsche, Karl Peter : *Toleranz im Umbruch - Über die Schwierigkeit tolerant zu sein*, in A. Wierlacher [éd.], *Kulturthema Toleranz - Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, Iudicium, München, 1996, p. 31-49.
- Geffré, Claude : *Conscience oblige*, in Cl. Sahel [éd.], *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 55-70.
- Giannini, Humberto : *Accueillir l'étrangeté*, in Cl. Sahel [éd.], *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 20-33.
- Green, André : *L'honneur et le narcissisme*, entretien in Gautheron [éd.], *L'Honneur*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 37-51.
- Greisch, Jean : *L'amour du monde et le principe responsabilité*, in Monette Vaquin [éd.], *La responsabilité*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 72-93.
- Iehl, Dominique : *Deux grotesques?*, in T. Kunnas [éd.], *À la recherche du grotesque*, colloque international de 1993 de l'Institut Français à Paris, Eurédit, Paris, 2003, p. 85-95.
- Kauffmann, Judith : *La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-hora des mythes de l'Occident*, in *Études Littéraires*, 17,1 (1984), Québec, PQ, Canada, p. 71-94.
- Kunnas, Tarmo : *La Folie créatrice du grotesque*, in T. Kunnas [éd.], *À la recherche du grotesque*, colloque international de 1993 de l'Institut Français à Paris, Eurédit, Paris, 2003, p. 9- 11.
- Laudin, Gérard : *Thèmes et perspectives des romans historiques français contemporains – 1945-1990*, in Gérard Laudin, Edgar Mass [éd.], *Représentations de l'histoire*, Janus Verlagsgesellschaft, Köln, 1993, p. 173-209.
- Lebovici, Serge : *C'est pas juste*, in W. Baranès et M.-A. Frison-Roche [éd.], *La Justice*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 16-27.
- Legendre, Pierre : *L'impardonnable*, entretien in O. Abel [éd.], *Le Pardon*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 18-32.
- Lucchesi, Martine : *L'ironie du sort*, in C. Guérard [éd.], *L'Ironie*, Éditions Autrement, Paris, 1998, p. 80-92.
- Lucchesi-Belzane, Martine : *Un vide essentiel*, in R. Dhoquois [éd.], *La Politesse*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 28-44.
- Maffesoli, Michel : *Le polyculturalisme. Petite apologie de la confusion*, in A. Béjin et J. Freund [éd.] - *Racismes, Antiracismes*; Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, Paris, 1986, p. 91-117.
- Maffesoli, Michel : *Towards a Postmodern Ethic of the Aesthetic*, in Jérôme Bindé [éd.], *The Future of Values*, New York, 2004, p. 69 – 72.
- Menke, Christoph : *Für eine Politik der Dekonstruktion. Jacques Derrida über Recht und Gerechtigkeit*, in A. Haverkamp [éd.], *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, p. 279-287.
- Montandon, Alain : *L'honnête homme et le dandy*, in Alain Montandon [éd.], *L'honnête homme et le dandy*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, p. 223-262.
- Sahel, Claude : *Préface* in Cl. Sahel [éd.], *La Tolérance*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 12-17.

- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, in *Les Temps Modernes*, février 1947 (p. 769-805) et juillet 1947 (p. 77-114).
- Savater, Fernando : *À quel engagement conduit la tolérance ? - entretien* in *La tolérance, l'indifférence, l'intolérable*. Supplément à la revue *Esprit*, novembre 2001, p. 5-9.
- Schoentjes, Pierre : *Un supplément de liberté*, in C. Guérard [éd.], *L'Ironie*, Éditions Autrement - Paris, 1998, p. 108-126.
- Sénik, André : *Déterminisme et liberté : l'interminable débat*, in Monette Vaquin [éd.], *La responsabilité*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 34-50.
- Shayegan, Daryush : *La tolérance condamne-t-elle au relativisme ? - entretien* in *La tolérance, l'indifférence, l'intolérable*. Supplément à la revue *Esprit*, novembre 2001, p. 17-23.
- Sibony, Daniel : *Partage des eaux*, in C. Wajsbrot [éd.], *La Fidélité*, Éditions Autrement, Paris, 1991, p. 16-26.
- Smoes, Étienne : *Du mythe à la raison*, in Pierre Michel Klein [éd.], *Le Courage*, Éditions Autrement, Paris, 1992, p. 18-31.
- Sungolowsky, Joseph : *La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary: De l'ambiguïté à la transparence symbolique*, in *Études Littéraires*. 26, 1 (1993), Québec, PQ, Canada, p. 111-27.
- Taylor, Paul W. : *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*, in Lori Gruen & Dale Jamieson [éd.], *Reflecting on Nature*, Oxford University Press, New York, 1994, p. 85-97.
- Terré-Fornacciari, Dominique: *L'homme juste*, in W. Baranès et M.-A. Frison-Roche [éd.], *La Justice*, Éditions Autrement, Paris, 1994, p. 51-60.
- Weinrich, Harald : *Typen der Gedächtnismetaphorik*, in *Archiv für Begriffsgeschichte*, 9 (1964), p. 20-26.
- White, Lynn: *The Historical Roots of Our Ecologic Crisis*, in Lori Gruen & Dale Jamieson [éd.], *Reflecting on Nature*, Oxford University Press, New York, 1994, p. 5-14.
- Wierlacher, Alois: *Aktive Toleranz*, in A. Wierlacher [éd.], *Kulturthema Toleranz - Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*, Iudicium, München, 1996, p. 51-82.