

Romain Gary
Les métamorphoses de l'identité

Psychanalyse et Civilisations

Collection dirigée par Jean Nadal

L'histoire de la découverte de la psychanalyse témoigne que démarche clinique et théorie issues de champs voisins ont concouru, par étayage réciproque à élaborer le concept d'inconscient, à éclairer les rapports entre pathologie et société et à reconsidérer les liens entre le malaise du sujet singulier et celui de la civilisation.

Dans cette perspective, la collection *Psychanalyse et Civilisations* tend à promouvoir cette ouverture nécessaire pour maintenir en éveil la créativité que Freud y a trouvée pour étayer, repenser et élargir la théorie. Ouverture indispensable aussi pour éviter l'enfermement dans une attitude solipsiste, qui en voulant protéger un territoire et préserver une identité, coupe en réalité la recherche psychanalytique de ses racines les plus profondes.

Déjà parus

- M. BUCCHINI-GIAMARCHI, *Essai de psychanalyse appliquée à soi-même*, 2008.
- A. BARBIER et M. BOUBLI (dir.), *Les enjeux de la psychanalyse aujourd'hui*, 2008.
- Pierre DELTEIL, *Justice, un extraordinaire gâchis*, 2008.
- Nuno Miguel PROENÇA, *Qu'est-ce que l'objectivation en psychanalyse. Sept lectures de Freud*, 2008.
- Bruno FALISSARD, *Cerveau et psychanalyse. Tentative de réconciliation*, 2008.
- Jean-Michel PORRET, *Les narcissismes*, 2008.
- Florence PLON, *Vivre la perte. L'accompagnement des deuils*, 2007.
- Franca MADIONI, *La psychanalyse interroge la phénoménologie. Recherches freudiennes à partir de Brentano*, 2007.
- Pascal HACHET, *Promenades psychanalytiques*, 2007.
- Georges ZIMRA, *Penser l'hétérogène. Figures juives de l'altérité*, 2007.
- Claude LORIN, *Un nouveau regard sur l'anorexie. La danse comme solution possible*, 2007.
- Jean-Paul DESCOMBEY, *La psychiatrie sinistrée*, 2007.
- Claude BRODEUR, *L'inconscient collectif*, 2007.
- Violaine DUCHEMIN, *Le dénouement d'un secret de famille*, 2007.
- Kéramat MOVALLALI, *Contribution à la clinique du rêve*, 2007.
- Riadh BEN REJEB (sous la direction de), *La dette à l'origine du symptôme*, 2007.

Guy Amsellem

Romain Gary
Les métamorphoses de l'identité

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2008
5-7, rue de l'Ecole polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-06203-0
EAN : 9782296062030

Introduction

Qui était Romain Gary ? « *Un homme extraordinaire qui, au cours des années, est devenu une légende*¹ », se souvient Lesley Blanch, sa première épouse. Mais de quel homme parle-t-elle ?

Gary eut plusieurs vies : né dans une ville qui change plusieurs fois de nom et de mains pendant son enfance, adolescent émigré dans la France des années trente, aviateur pendant la guerre, diplomate à l'époque de la reconstruction, écrivain jusqu'à la fin. On pourrait ajouter qu'il traversa souvent les frontières, multiplia les identités, les langues et les moyens d'expression – roman, nouvelle, récit, essai, théâtre, cinéma... –, ou encore qu'il fut le seul écrivain à obtenir deux prix Goncourt, dont l'un clandestinement. On pourrait aussi parler de ses femmes, ses tenues extravagantes, ses ponchos et ses gros cigares, de son gaullisme sacrilège, de l'affaire Ajar, de toutes ses panoplies.

On resterait encore loin, pourtant, de la vérité de l'homme qui se suicida en 1980, tant il s'ingénia, mêlant constamment réalité et imagination, biographie et fiction, à construire sa propre légende.

Recenser les mensonges du roman, répondre à la fabulation par l'archive, démentir l'invention par le document, passer le récit au crible des témoignages et des pièces à conviction, n'a que peu d'intérêt pour ceux qui aiment Gary. Car la seule vérité de l'écrivain se trouve dans ses livres. Il faut donc revenir aux trente-deux ouvrages publiés, aux articles, reportages, préfaces, pour délimiter, à l'intérieur de la fiction, les contours de l'authenticité.

Le vrai Gary se trouve dans ses personnages : Rainier, Danthès, Morel, Mathieu... Janek, Luc, Lenny, Momo, Jeannot... Ann, Jess, Lydia, Laura, Lila... Nina, aussi, bien sûr. Et le Romain de *La promesse de l'aube*. À la fois lui-même et autre. « *Pauvre gosse dans le miroir* », écrit Aragon. « *Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles.*² »

Romain Gary était un artiste, élaborant sa vérité par le détour de la fiction, inventeur de son personnage, « ministre de sa propre culture », comme disait Raymond Hains.

¹ Lesley Blanch, *Romain, un regard particulier*, Actes Sud, Nîmes, 1998, p. 7.

² Aragon, « Le mentir-vrai » (1964), in *Le mentir-vrai*, Paris, Folio, 2002, p. 12.

Pourquoi écrire sur Gary ? D'abord parce que son oeuvre, beaucoup lue, reste peu commentée. Des progrès ont, certes, été accomplis ces dernières années. Une copieuse biographie¹, un cahier de L'Herne², quelques textes inédits³ et plusieurs études sont venues abonder une production critique qui reste, malgré tout, très en deçà de ce que la richesse de l'oeuvre mériterait. L'université est toujours réticente, la critique littéraire reste réservée ; même ses détracteurs le déplorent⁴.

L'analyse de la réception de l'oeuvre de Gary n'entre pas dans notre projet. On pressent pourtant qu'elle serait riche d'enseignements sur notre pays, moins voltairien qu'il n'aime le croire.

Gaulliste à contre-courant, à la poursuite du bleu quand la mode est au rouge. Déjouant les genres, résistant aux taxinomies dans une République des Lettres qui aime classer ses sujets. Pire : défendant la primauté du personnage⁵ au moment où le roman à l'ancienne fait l'objet des violents assauts de la modernité littéraire.

À Sofia, Gary a vu les lendemains qui chantent. Il sait que la science des discours peut devenir l'instrument de l'idéologie pour neutraliser la littérature, éviter qu'elle parle au monde. Tzvetan Todorov qui connaît bien, lui aussi, la Bulgarie, commente ainsi la répression politique qui s'abat sur le groupe des Formalistes russes, à la fin des années vingt : « *La seule leçon positive de cette fin violente de la réflexion formaliste est que la littérature et la critique ne trouvent pas, de toute évidence, leur fin en elles-mêmes : sinon, l'Etat ne se serait pas soucié de les régler.* »⁶

Penser l'universel à partir du singulier, observer le mouvement de l'Histoire à travers le prisme d'une intimité romanesque, questionner la modernité par le truchement d'un projet élaboré en résistance à ses prescriptions, s'interroger sur ce que la littérature peut dire de son époque, réfléchir à ce qui, ultimement, spécifie l'idée européenne – voici quelques raisons de relire Gary.

¹ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Denoël, Paris, 2004.

² *Romain Gary, L'Herne*, cahier dirigé par Jean-François Hangouët et Paul Audi, Paris, 2005.

³ Romain Gary, *L'orage*, L'Herne, Paris, 2005.

⁴ « *Il a obtenu deux fois le prix Goncourt – dont une fois sous un « faux pseudonyme » – et le prix des Critiques, mais il est pratiquement ignoré de la critique universitaire et des milieux littéraires.* » (Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Canada, 1995, p. 13).

⁵ Dans *Pour Sganarelle* (1965).

⁶ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 37.

Son œuvre donne à comprendre la construction identitaire singulière d'un écrivain originaire de cette *autre Europe* dont parlait Milosz.

Identité façonnée par l'expérience fondatrice de l'exil et du déplacement : né en 1914 à Vilnius – la ville est alors russe, avant de (re)devenir polonaise en 1923 – Gary sillonne la Russie et la Pologne, émigre en France en 1928, s'engage dans les forces aériennes de la France Libre en 1940, ce qui le conduit en Angleterre, puis dans plusieurs pays d'Afrique. Sa carrière de diplomate le mènera ensuite à Sofia, Londres, Berne, New York, La Paz et Los Angeles.

Identité troublée par la division psychique, dont l'usage fréquent des pseudonymes et la création d'un « double » littéraire sont les symptômes les plus apparents. L'unité du sujet n'a, certes, plus cours dans la littérature. Le roman, en particulier, est, depuis longtemps, le lieu où se rencontrent les multiples « visiteurs du moi ». Mais le fantasme d'auto-engendrement par le texte et la production de généalogies imaginaires sont, chez Gary, une dimension même de la création.

L'œuvre, précisément, est la boussole qui nous a constamment guidé. Non pour y appliquer les procédures de l'histoire ou les approches disciplinaires de la critique littéraire, mais pour tenter d'en proposer une lecture.

Notre posture est délibérément interprétative, au sens de l'énonciation psychanalytique. Ni descriptive, ni explicative. Poétique, davantage que scientifique, elle ne s'intéresse pas à la vérité, mais aux significations. L'interprétation est une création, un surplus de lecture, un refus du « fatalisme ¹ », ce fatalisme des petits faits dont parlait Nietzsche. Un moyen, non pas de répéter, mais de renouer avec le primordial. Car il y a, pour la littérature comme pour la matière, un travail de l'œuvre sur elle-même, un ensemble de processus invisibles qui aboutissent à sa transformation.

Lesley Blanch distingue trois périodes dans l'œuvre de Gary. « *La première, brillante, fraîche, très personnelle, qui a commencé avec Education européenne et s'est poursuivie de façon triomphale, en passant par Les Racines du ciel, pour aboutir à son chef d'œuvre, La Promesse de l'aube. Suit une période étrangement inégale, avec certaines exceptions comme cette histoire de solitude et [de] boa, si touchante et fantastique, intitulée Gros-Câlin (publié sous le pseudonyme d'Emile Ajar), période qui a paru souvent ternie par des ouvrages exécutés à la hâte, dans un style à l'américaine, destinés à faire de l'argent. Mais vers*

¹ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Idées Gallimard, Paris, 1975, p. 228.

*la fin des années soixante-dix, la voix originale s'est de nouveau faite entendre, et on ne pouvait la confondre avec nulle autre. La trame très serrée de sa vie et de ses écrits se discerne, à travers ses années de réussite, de déclin et de nouveau jaillissement.*¹»

La périodisation proposée par la première épouse de l'écrivain pourrait, certes, être contestée, réfutée, ou enrichie par la superposition d'autres découpages relevant de la vie sociale – aviateur, diplomate, écrivain – ou amoureuse – avec Lesley Blanch, avec Jean Seberg, seul... Elle ignore, de surcroît, la dimension essentielle du travail intérieur de l'œuvre. Parmi les ouvrages «*écrits à la hâte, destinés à faire de l'argent*», Lesley classe-t-elle *La danse de Gengis Cohn*, dont on mesure aujourd'hui le rôle-clé dans l'élaboration d'une judéité qui cristallisera le doute identitaire de l'écrivain ? Pense-t-elle à *Adieu Gary Cooper*, écrit, certes, dans un style à l'américaine, mais dont le symptôme syntaxique annonce déjà *Europa* et *Pseudo ? Aux Mangeurs d'étoiles* et à sa dictature d'opérette qui, pourtant, nous donne à voir, en ce prince du monde qu'Almayo nomme Satan, la figure de l'ascendant du réel sur le symbolique ? À *La tête coupable*, fantaisie débridée dans une Polynésie disneysée, qui nous révèle cependant, au détour d'une blague, la case manquante de la filiation ou le retour du refoulé polonais ?

Chaque relecture des textes de Gary disqualifie la notion même d'œuvre mineure, ou plutôt la qualifie, au sens que lui donnait Deleuze. Chaque retour sur le déjà-lu dévoile de nouvelles couches d'écriture, accroît la complexité, transforme la perception, invalide toute idée de clôture du texte, de fixité de ses significations.

Il est urgent de relire Gary. Pour trois raisons.

L'écrivain de Wilno est un paradigme de l'Europe. Fils de ses guerres – né à la vie en 1914, à l'écriture en 1944 – il ne cessera de croire l'humanisme possible, la fraternité nécessaire, les frontières superflues. Enfant des nationalités, dont il fait l'expérience dans la position du minoritaire, il se méfie des majorités, «*toujours menaçantes*», prend soin de distinguer le patriotisme (l'amour des siens) du nationalisme (la haine des autres). Adolescent dans l'Europe noire des années trente, il voit s'effondrer le rêve moderniste d'une coexistence pacifique entre les peuples, mais ne renonce pas à définir les termes d'une altérité respectueuse des différences : «*C'est ce par quoi nous ne nous ressemblons pas qui appelle l'amour... Ce qui nous sépare et ce qui nous*

¹ *Ibid.*, p. 123.

*différencie est plus important pour notre avenir que notre identité profonde.*¹»

Métèque de la République des Lettres, il voit l'étranger comme une richesse mais ressent sa détresse. Il en connaît les masques, nécessaires pour affronter le regard de l'autre, la fausse assurance des « *durs qui savent être faibles* », la mélancolie du « *rêveur qui fait l'amour avec l'absence* »². Juif athée, il réinvente pour lui-même la voie d'une judéité sans judaïsme.

« *Un monde où il n'y aurait plus que des différences, en sorte que se différencier ne serait plus s'exclure* »³, rêve Roland Barthes. Gary l'exilé a fait du monde son foyer. Il sait que le retour est impossible. Il aime le spectacle des paysages, la musique des langues. Il déteste les clôtures et les dressages. Il préfigure, en quelque sorte, notre propre condition d'« étrangers à nous-mêmes », individus désaffiliés du monde globalisé. Au moment où l'Europe et la France n'ont jamais paru si oubliées, l'une des tragédies de sa propre histoire, l'autre, des règles d'une hospitalité qui fit sa grandeur, la leçon de l'écrivain russo-polono-franco-juif est à méditer.

Autre raison, même urgence : redécouvrir la joie d'une littérature de l'universel. La leçon vient de *Pour Sganarelle*. Quarante ans après Gary, Todorov s'alarme, à son tour, d'une littérature confinée dans le « *corset étouffant dans lequel on l'enferme, fait de jeux formels, plaintes nihilistes et nombrilisme solipsiste* »⁴. Le texte romanesque, plaide-t-il, doit aussi servir à réfléchir sur la condition humaine.

Dernière leçon de Gary, troisième raison de le relire : sa conception et sa pratique de l'identité. Aux antipodes de la vision fixiste d'une essence originaire à défendre les armes à la main (le fusil est au bout de la racine), mais tout aussi éloignée d'une construction artificielle, exclusivement performative (l'invention intégrale de soi). L'identité selon Gary est à la fois volonté et fidélité, ouverture au changement et respect de la promesse, ou, pour reprendre la distinction de Paul Ricœur⁵, renoncement à la « *mêmeté* » pour préserver l'« *ipséité* ». Se dévoilent alors le caractère fondateur d'une œuvre qui multiplie les voisinages avec la création visuelle contemporaine, la singularité d'une démarche dans

¹ Romain Gary, « Nous ne comprenons rien à l'Amérique », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1968, in. Romain Gary, *L'affaire homme*, Folio, Paris, 2006, pp. 155-156.

² Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio Essais, 2004, p. 21.

³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 82.

⁴ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 85.

⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Point Essais, 1996.

laquelle pourraient se reconnaître des plasticiens aussi divers qu'Anselm Kiefer, Tadeusz Kantor, Cindy Sherman, Christian Boltanski, Jean Le Gac ou Sophie Calle.

La fidélité garyenne à la promesse pourrait encore utilement nous inspirer. L'homme n'a pas fui son rendez-vous avec l'Histoire avant d'être écrivain ; il résistera toujours aux sirènes de la littérature engagée après l'être devenu. Ici encore, à contre-courant : lui qui, pourtant, ne s'est pas trompé, s'abstiendra de dispenser ses conseils.

« *Je me voyage* » : c'est ainsi que l'héroïne d'un roman de Julia Kristeva¹ formule sa devise. Pour en expliciter le sens, la psychanalyste se réfère aux *Chemins qui ne mènent nulle part* de Heidegger. La littérature n'est-elle pas ce chemin qui ne mène nulle part, si ce n'est à son dépassement ? Et le romancier, cet homme dont parle Louis-René des Forêts, qui marche en toute ignorance du but, « *feint de se rendre quelque part* », mais voit sans cesse s'éloigner le but énigmatique de sa destination, « *si bien qu'au sentiment d'avoir fait fausse route se substitue la croyance qu'aucune ne vaut mieux que l'autre, que ni bonnes ni mauvaises elles conduisent toutes, malgré parfois de longs détours qui induisent en erreur, au pied du mur, face à la mort*² » ?

Gary nous adresse de multiples invitations au voyage – dans le temps, l'œuvre et l'imaginaire. Voyages que ponctuent les trois étapes de notre réflexion : l'homme et ses trajectoires ; l'œuvre, sa grammaire et son vocabulaire ; l'auteur et les identités qui le traversent.

¹ Julia Kristeva, *Meurtre à Byzance*, Paris, Fayard, 2004.

² Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier* (2001), Paris, Gallimard, L'imaginaire, 2006, pp. 9-10.

Première partie : Trajectoires

Cette première séquence sur l'homme et son œuvre appelle plusieurs remarques.

D'abord pour rassurer les admirateurs de Proust : ce n'est pas le moi social de Gary qui nous intéresse ici, mais son moi créateur ; pas de réhabilitation de Sainte-Beuve en perspective, donc. Mais pas davantage de fantasme de « *l'écrivain moins son œuvre*¹ » ni d'espoir symétrique d'une littérature sans auteurs.

Il s'agit au contraire, par le détour de la trajectoire de vie, de mieux comprendre la création de l'auteur. Gary suivit de nombreuses routes, jalonnées d'étapes géographiques, professionnelles et personnelles, qui en modifièrent sans cesse les trajectoires. De sorte qu'il est vain de prétendre chercher dans une détermination destinale le fil conducteur de la vie du romancier. « *Il n'y a pas de chemin, le chemin se construit en marchant*² » dit Machado. Marchons donc dans les pas de Gary pour retracer l'aventure singulière d'une écriture, entre la littérature et l'histoire.

Mais passer du *zoé* (vie biologique) au *bios* (vie racontée) suppose une série d'opérations de tri, de classement, de hiérarchisation, par le filtre desquelles la série aléatoire et discontinue d'évènements qui constituent la vie, accède au sens. On entre alors dans la sphère de la biographie, avec toutes ses figures – destin, itinéraire, trajectoire, cheminement... –, qui est au cœur de l'œuvre de Gary.

« *Ceci n'est pas une autobiographie* » : l'incipit choisi par Bourdieu pour son livre posthume³, rappelle la méfiance du sociologue pour l'exercice, convenu et illusoire, de la biographie. « *Parler d'histoire de vie* », observait-il déjà en 1986, « *c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire* », qu'elle est « *un chemin, une route... un cheminement... comportant un commencement... des étapes et une*

¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 77.

² Antonio Machado, *Champs de Castille* (1917).

³ Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir, 2004.

*fin...*¹ L'ordre chronologique de la biographie est à la fois succession temporelle (« chrono ») et cheminement logique. Il s'appuie sur une origine, un projet, un accomplissement, un itinéraire qui suppose que la vie a un sens. Mais, objecte le sociologue, il n'y a ni dessein ni destin. Il n'y a que des trajectoires.

Gary multiplia les autobiographies – au moins quatre de ses textes se rattachent explicitement à ce genre littéraire codifié du récit de l'écrivain par lui-même – en y injectant cependant une quantité suffisante de fiction pour rendre leur statut indécidable. Il chercha à construire sa propre légende, à se faire son propre commentateur pour échapper à la « gueule » que la critique littéraire lui avait faite, à l'instar de Gombrowicz écrivant à Dominique de Roux : « *J'ai abordé ces entretiens avec l'intention de lier ma littérature à ma vie*² ».

Le « mensonge constitutif » de l'autobiographie permet d'expliciter le rapport singulier qu'entretient Gary avec la fiction. Mensonge de l'énoncé – l'écrivain ment souvent quand il se raconte –, mais vérité de l'énonciation – il dit vrai quand il affirme qu'il dit la vérité. Cette vérité du *dire* est celle de la fiction. Le mensonge du *dit* est nécessaire pour y parvenir : « *mentir pour dire vrai*³ », écrit Aragon, car il y a une vérité de la fiction.

« *J'ai compris que si je suis capable d'inspirer une fiction, alors il y aura une preuve de mon existence* », écrivait le plasticien Jean Le Gac en 1973, quand naissait Emile Ajar. Fictionnaire du réel, Le Gac élabore sa propre identité narrative sur la notion du double. Construisant une mythologie de lui-même comme « Peintre sans peinture », il mêle le biographique et le fictionnel, le texte, la photographie et les arts graphiques pour composer une figure d'artiste sans cesse éclatée. Photographe de son propre personnage, reporter de sa propre vie, il poursuit son enquête sur Le Peintre qu'il est, dans un échange permanent entre réel et imaginaire, où les rôles se multiplient et s'interpénètrent : artiste, acteur, commentateur, photographe, spectateur...

On se souvient de la controverse que souleva la révélation que les amoureux de l'Hôtel de Ville dans la célèbre photo de Doisneau⁴

¹ Pierre Bourdieu, « *L'illusion biographique* », Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, 1986, n° 62-63, pp. 69-72.

² Witold Gombrowicz, *Testament*. Entretiens avec Dominique de Roux, Paris, Folio, 1996, p. 182.

³ « *Les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai.* » (Aragon, « Le mentir-vrai », p. 31).

⁴ Robert Doisneau, *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*, 1950.

n'étaient pas de « vrais » passants. Le baiser avait été étudié et mis en scène, mais il était *vrai*. Il disait le bonheur de l'amour et l'élan de la Libération. À l'inverse, les photographies de Sebastiao Salgado sont « vraies », au sens où elles captent le réel et le restituent. Mais cette vérité de l'enregistrement nous semble pourtant factice : trop de pathos, d'effets, de contrastes, trop d'apprêt dans le noir et blanc. Le « réel » composé du photographe brésilien nous semble faux, la souffrance esthétisée qu'il met en scène nous apparaît suspecte. Quelle est la photo la plus vraie des deux ? L'image, conforme à la réalité mais sans point de vue critique, du photojournalisme, ou celle, fictionnelle, de l'art ? Gary, qui a toujours distingué la vérité et la véricité, aurait répondu sans hésitation : la photo de Doisneau.

Outre la présence du biographique, l'« historicité » constitue une autre dimension du texte garyen. L'écrivain est lui-même le produit d'une histoire tragique qui marqua de sa trace toute son œuvre : expérience de l'exil, des persécutions, de la guerre. Il entendit, de surcroît, en devenir l'acteur, en s'engageant dans la Résistance, puis en entrant dans la diplomatie. Enfin, l'Histoire infuse en permanence sa création. Histoire-récit qui insère dans le texte fictionnel la mémoire de l'écrivain. Histoire, cependant, ni documentaire, ni explicative, mais poétique, pour reprendre le triptyque de Ricoeur¹. Histoire affabulatrice que l'homme se raconte à lui-même. Histoire qui « défatalise le passé² » en y réintégrant les promesses non tenues, les espoirs qui font agir les hommes.

¹ Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*, Paris, Hachette Littératures, 1995, p. 132.

² Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire* (1938), Paris, Gallimard, 1986.

Écriture d'un destin : le récit de Gary par lui-même

L'autobiographie est, selon la définition inaugurale et désormais classique de Pierre Lejeune, « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*¹ ». Du point de vue formel, l'autobiographie repose donc sur la triple identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Ce qui en fait un pacte, c'est la signature de l'auteur – nom ou pseudonyme – qui y figure.

Si *La promesse de l'aube* a toutes les apparences de l'autobiographie selon Lejeune, elle mérite toutes les objections de Bourdieu. Il s'agit bien, pour l'auteur-narrateur qu'est Romain Gary, de sélectionner les événements de sa propre vie qui font sens en fonction d'une intention globale. Mais cette intention n'est pas la sienne.

C'est le « tu seras » maternel qui détermine le destin du narrateur. L'injonction désirante de Nina sert de filtre pour choisir les éléments qui figureront dans le récit final. Il s'agit donc d'une autobiographie d'un genre particulier, puisqu'elle répond non pas au projet de l'auteur, mais de celle qui l'a engendré. Elle est, en ce sens, autobiographie par procuration, voire « *autobiographie maternelle*² » comme l'écrit Pierre Bayard.

La nuit sera calme, seconde tentative autobiographique de l'écrivain, ne respecte pas le pacte défini par Lejeune. Le livre se présente sous la forme d'un long entretien avec François Bondy alors que celui-ci, on l'apprendra ensuite, n'a été qu'un prête-nom, Gary ayant fait les questions et les réponses.

Quant à *Pseudo*, l'autre autobiographie signée Ajar, elle entre difficilement dans la définition canonique : Romain Gary y écrit en prétendant être Paul Pavlowitch qui s'exprime sous le masque d'Emile Ajar, et, pour corser le tout, se représente lui-même sous les traits de Tonton Macoute. Pas moins de quatre instances narratives dissimulent l'auteur.

¹ Pierre Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 14.

² Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

« *Tout, à peu de choses près, dans Pseudo, est roman*¹ », écrira Gary dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, sa version posthume de la célèbre affaire. « *Ce roman* », explique-t-il, « *je l'écrivais depuis l'âge de vingt ans, l'abandonnant et le recommençant sans cesse*² ».

Nous aborderons le récit de « Gary par lui-même » à l'aune de trois problématiques : le roman familial, la relation œdipienne, le statut de l'écriture.

1. « La sensation d'être quelqu'un d'autre »

Dans *Pour Sganarelle*, Gary brosse le portrait de l'auteur en « conscience-poursuite », sautant d'un personnage à l'autre, héros d'une lutte sans merci contre le réel. Un auteur en qui Gary se projette sans difficulté : j'éprouve, écrit-il, « *un besoin dévorant de me diversifier par de nouvelles et multiples identités et de vivre à travers elles une expérience totale de ce qu'il me faut d'abord créer pour pouvoir ensuite le découvrir, sortant ainsi de l'habitude et de la claustrophobie d'un état individuel, de mon petit Royaume du Je.*³ »

Dépersonnalisation, sentiment d'être quelqu'un d'autre : la conscience-poursuite de l'auteur Gary s'incarne fréquemment dans des personnages qui courent après leur identité.

Jean Danthès, le diplomate d'*Europa*, a des hallucinations : « *il éprouvait d'une manière presque continue un sentiment d'irréalité, de vide, d'absence. Il se surprenait même parfois à lutter pour conserver son identité, son autonomie et jusqu'à ses contours physiques...*⁴ »

Dans *La tête coupable*, les personnages principaux sont tous « quelqu'un d'autre » : sous l'identité de Cohn, qui se fait passer pour la réincarnation de Gauguin, se cache Marc Mathieu, un physicien français, père de la bombe atomique ; Meeva, sa fiancée qui se prétend tahitienne, est une Allemande qui s'est enfuie de chez elle. Un poème de Yeats, cité à deux reprises, est l'une des clés du livre : « *Je cherche celui que j'étais / Avant le commencement du monde*⁵ ».

¹ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* (1981), Gallimard, Paris, 2004, p. 21.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Folio, 2003, p. 12.

⁴ Romain Gary, *Europa* (1972), Paris, Folio, 2005, p. 30.

⁵ Romain Gary, *La tête coupable* (1968) Paris, Folio, 2005, p. 43. Le poème de William Butler Yeats, *Before the world was made*, écrit en 1928, est cité la seconde fois, p. 310 (« *Je cherche le visage que j'avais...* »), dans une traduction plus fidèle au texte original : *I'm looking for the face I had / Before the world was made.*

« Où allons-nous ? D'où venons-nous ? Pourquoi sommes-nous ici ? » s'interrogeait Gauguin dans son célèbre tableau. La quête de Cohn, qui change sans cesse d'identité, est celle de l'authenticité : « *pour se trouver, il faut d'abord se créer*¹ », commente Gary à propos de son personnage. Et quoi de plus naturel, pour se créer, que de retourner au paradis terrestre, à Tahiti, pour y retrouver l'état « d'avant le commencement du monde » ?

Cette quête du retour au primordial est aussi celle du roman familial des névrosés selon Freud. « *Un roman d'avant la lettre ou une fiction à l'état naissant*² », commente Marthe Robert, un « *morceau de littérature silencieuse* » qui ne change jamais de décor, de personnages, ou de sujet. « *Sa monotonie apparaît liée à une nécessité première, voire au principe même de l'imagination*³ ». Chaque romancier ne ferait, au fond, que réécrire à l'infini son propre roman familial.

Le roman familial est l'appendice normal de la vie infantile. Pour surmonter sa première déception d'un monde réel qui résiste à ses vœux, l'enfant invente une fable biographique. Parfois, il renie ses deux parents et s'imagine enfant trouvé. Dans d'autres cas, quand il est suffisamment grand pour avoir compris que le talon d'Achille de la généalogie est la paternité, il refuse son seul père, se déclare illégitime et devient bâtard. Il fait ainsi d'une pierre deux coups : il garde sa mère à ses côtés tout en exilant le père dans un royaume de fantaisie et, ce faisant, libère une place vide qu'il se fait un plaisir d'occuper.

Le « roman total » de *Pour Sganarelle* prolonge le roman familial de Gary : « *Il faut reconnaître qu'il y a dans l'homme une puissance de création qui lui permettra peut-être un jour de se créer lui-même, de se réaliser, après s'être inventé complètement pendant des siècles. Accéder à l'authenticité en partant d'une imposture, avouez que ce serait assez beau !*⁴ »

« *Un sentiment étrange de gêne s'empara de moi : j'eus soudain la sensation d'être quelqu'un d'autre*⁵ », écrit Gary dans *La promesse de l'aube*.

¹ Entretien avec Konstantin Jelenski, Livres de France, mars 1967, in. *Romain Gary*, L'Herne, p. 11.

² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Tel Gallimard, Paris, 2004, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Pour Sganarelle*, p. 265.

⁵ Romain Gary, *La promesse de l'aube* (1960), Paris, Folio, 2004, p. 163.

On peut relire l'autobiographie garyenne à l'aune du roman familial freudien. L'écrivain nous y invite : « *Attaqué par le réel sur tous les fronts... je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais, une vie pleine de sens, de justice et de compassion.* ¹ » Un roman familial qui, pour le petit Romain, s'écrit en trois chapitres : le reniement du père réel, l'élection d'un père imaginaire, l'occultation de l'origine.

Le reniement du père biologique

Dans le roman familial, la « *question de foutre* ² », comme la nomme Gary sans ménagement, est cruciale. La « semence de tous les vices » dont parle Flaubert dans *Les Mémoires d'un fou*, est, précisément, celle qui assure la filiation.

Pour celui qui entend réviser sa biographie, l'hérédité est un danger. Dans *La vie devant soi*, elle devient, pour Momo, une promesse de malheur : « *Docteur, j'ai tellement peur qu'il soit héréditaire !* ³ », dit Madame Rosa.

Pourquoi Gary décida-t-il de devenir un bâtard « juif russe, mâtiné de Tartare » ? Était-ce, pour se venger d'un père biologique qui les avait abandonnés⁴, sa mère et lui ? Ou bien parce que Arieh-Leïb Kacew (« boucher » en hébreu et en yiddish), le fourreur juif de Wilno, n'était pas digne du destin promis au petit Romain ? Ou encore pour garder pour lui tout seul Mina Owczynska, la mère adorée ?

Première certitude, établie par les recherches d'Anissimov : Gary est bien le fils de Leïb Kacew. Ses parents se sont mariés à Wilno deux ans avant sa naissance, l'on fait circoncire selon les prescriptions religieuses⁵, ont

¹ *La promesse de l'aube*, p. 160.

² Romain Gary, *La nuit sera calme* (1974), Paris, Folio, 2005, p. 198.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *La vie devant soi* (1975), Paris, Folio, 2004, p. 72.

⁴ En 1925, pour vivre avec Frida Bojarski, une femme de dix-sept ans plus jeune que Mina, qui lui donnera deux enfants : Wala (née en 1925) et Pavel (né en 1926).

⁵ La mère de Gary, Mina Owczynska, fille de Yossef Owczynski et de Guitel Kowarska, est née en 1879 à Sweciany, une petite ville située à 84 kilomètres au nord-est de Wilno. Arieh-Leïb (retranscrit en Lejba, selon l'orthographe polonaise) Kacew, fils de Faïvush-David Katz et de Rivka Zlata, est né en 1883 à Wilno. Faïvush-David n'aimait pas son nom, qui signifie « chat » en yiddish. Il obtint de le changer, en Kacew, en 1907. Les parents de Gary se marièrent le 28 août 1912 à Wilno. Arieh-Leïb n'avait pas encore trente ans. Mina, qui en avait trente-trois, avait divorcé à Varsovie d'un premier époux, Reouven Bregstein, originaire de Kovno. C'est dans cette même ville de Wilno que naquit Romain, deux ans plus tard, le 21 mai 1914. L'acte d'état civil conservé au Rabinat du gouvernement de Wilno, qui est la traduction en russe de l'acte de naissance de Roman Kacew, rédigé en hébreu par le *Bet din* (tribunal rabbinique) de

vécu banalement dans le quartier juif de la ville. L'écrivain ne cessera pourtant de le nier, parvenant souvent avec succès à tromper son monde¹, cultivant sans relâche son identité de bâtard.

Le père biologique, dans les romans de Gary, est toujours dévalorisé.

Lâche et méprisable jusqu'à ses derniers instants dans *La promesse de l'aube*, il ne trouvera pas dans la mort la dignité qui lui a manqué dans la vie : « *Il n'était pas du tout mort dans la chambre à gaz, comme on me l'avait dit. Il était mort de peur, sur le chemin du supplice, à quelques pas de l'entrée.* »²

Père haï dans *Pseudo* : « *Tonton Macoute est un salaud, mais cela ne veut pas dire nécessairement qu'il est mon père* »³ ; ou encore :

«- ... *Je suis sûr et certain que tu es mon père.*

- *Je me demande pourquoi ?*

- *Parce que des fois je te hais comme c'est pas possible.* »⁴

Un géniteur se reconnaît donc à la haine qu'on lui voue. Un bon père est un père mort. « *L'homme qui est mort ainsi était pour moi un étranger* », écrit le narrateur de *La promesse de l'aube*, « *mais ce jour-là, il devint mon père à tout jamais.* »⁵ Et si Kacew devient père dans la mort, c'est donc qu'il ne l'était pas de son vivant.

L'élection d'un père imaginaire

Le célèbre acteur russe Ivan Mosjoukine, star du cinéma muet de l'entre-deux-guerres, qui, selon toute vraisemblance, n'avait jamais rencontré sa mère, deviendra le père imaginaire de Gary. Myriam Anissimov accorde, dans cette élection, un rôle important à l'un des amis niçois de Gary, Alexandre Sissoef⁶.

Wilno, indique que le petit Roman a été circoncis par Itzik Berkatman (M. Anissimov, p. 24).

¹ Un seul exemple, parmi tant d'autres : Nancy Huston, évoque Leïb Kacew en ces termes, en 1995 : « *Deuxième mari de Nina, qui l'a épousée pendant sa grossesse et dont il a divorcé peu de temps après, avec qui donc tu n'as jamais vécu* » (Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary* (1995), Arles, Actes Sud, Babel, 2004. p. 18).

² *La promesse de l'aube*, p. 107. Il y a un fond de vérité dans la fiction. Comme la plupart des Juifs de Lituanie, le père de Gary ne fut pas assassiné dans les camps d'extermination, mais fusillé au bord d'une route, par les *einsatzgruppen* nazis.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo* (1976), Paris, Folio, 2005, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵ *La promesse de l'aube*, p. 107.

⁶ Sacha Sissoef fut l'un des amis de Gary à Nice. Né à Moscou en 1914, il avait confié à Gary que sa propre mère connaissait bien Mosjoukine. Sa mère était née dans le Caucase à Gori (qui se prononce Gari). « *Romain*, écrit Anissimov, *prétendait comme*

Une fois choisie sa filiation imaginaire, Gary définit sa tactique : laisser dire sans démentir¹, insinuer sans démontrer. « *La rumeur que j'étais le fils de Mosjoukine est partie de la colonie russe de Nice pour faire son chemin dans le monde.* »² À l'origine de cette « rumeur », prétend Gary, se trouvait une correspondance amoureuse entre sa mère et l'acteur russe : « *Elle avait montré les lettres au Tout-Nice russe, les popes, le bistrot russe du boulevard Gambetta, à ma cousine, à tous ceux, qu'elle connaissait... Mais ces lettres étaient la propriété sacrée de ma mère. Personne n'avait le droit d'y mettre le nez.* »³ Gary fait dire à François Bondy qu'il a retrouvé les lettres et laisse entendre qu'en ne les détruisant pas, Mina voulait sans doute que son fils les lise. Mais en l'absence d'aveu explicite, Gary fait mine de refuser de tirer les conclusions qui s'imposent : « *J'ai envisagé cent fois l'hypothèse de ce message « pudique », reçu alors qu'elle n'était plus là pour « rougir ». Mais pendant vingt-cinq ans de ma vie, elle ne m'a rien dit. Et elle me disait toujours tout. Et Mosjoukine venait souvent à la maison. Mais non, rien... pas un mot. Alors merde.* »⁴

Ce faux déni – faux, parce qu'il laisse entendre l'inverse de ce qu'il dit – de Gary rappelle l'histoire juive racontée par Jacques Lacan dans son séminaire sur *La lettre volée* d'Edgar Poe, extraite d'un dialogue entre deux polonais : « *Pourquoi me mens-tu, s'y exclame-t-on à bout de souffle, oui, pourquoi me mens-tu en me disant que tu vas à Cracovie pour que je croie que tu vas à Lemberg, alors qu'en réalité c'est à Cracovie que tu vas ?* »⁵

Comme dans le jeu enfantin du pair-impair, que Lacan évoque aussi dans ce même texte, l'identification imaginaire – se mettre à *la place* de l'autre – est définie par les lois de l'ordre symbolique. C'est le signifiant

Sacha être né à Moscou et choisira de porter le nom de la ville natale de Marianne Scrochin, qui avait en outre une signification en russe » (p. 97).

¹ M. Anissimov raconte ainsi qu'à l'écrivain Michel Mohrt qui, lors de la projection au festival de Cannes en 1962 du film *Michel Strogoff*, lui faisait remarquer sa ressemblance avec Mosjoukine, Gary répondit : « *Mais, oui, bien sûr, parce que je suis son fils...* ». « *Voyant Michel Mohrt très impressionné par cette révélation* », poursuit Anissimov, « *il ajouta : « Je ne le raconte pas à tout le monde, mais si quelqu'un le dit, évidemment, je ne démens pas. » (M. Anissimov, p. 46).*

² *La nuit sera calme*, p. 198.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁵ Jacques Lacan, *Écrits I*, Point Essais, Seuil, Paris, 2002, p. 20.

qui détermine le destin du sujet, car « *une lettre arrive toujours à destination.* ¹ »

Chez Gary aussi, l'usage stratégique du signifiant s'opère par l'instance de la lettre. La scène épistolaire se donne souvent à lire dans *La promesse de l'aube* ; elle sert de point d'appui au déni de la mort de Nina², dont les lettres posthumes continuent à parvenir à son fils. La lettre entretient toujours des rapports intimes avec l'identité. Elle produira des échos dans d'autres œuvres de Gary : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* se révèle, à la fin du livre, être une lettre du narrateur à son fils ; quant à *Vie et mort d'Emile Ajar* – une première mouture de la lettre qui accompagnera le suicide de Gary ? –, se demande Pierre Bayard³ –, elle contient une révélation posthume de la paternité de Gary sur Ajar, paternité qu'il avait niée de son vivant. Le signifiant, on le sait depuis Lacan, porte le nom du père.

« *Il faut trouver un pseudonyme, dit-elle avec fermeté. Un grand écrivain français ne peut pas porter un nom russe.* ⁴ »

Comme Balzac⁵, le narrateur de *La promesse de l'aube* se cherche une particule conforme au destin qui l'attend – « *Roland de Chantecler, Romain de Mysore* » –, avant de se raviser : « *Il vaut mieux prendre un nom sans particule, s'il y a encore une révolution, disait ma mère.* ⁶ »

La recherche d'un nouveau nom propre, « *nom d'un enfant-mère à la place du nom du père* ⁷ » révèle la problématique de l'engendrement qui est à l'œuvre dans *La promesse de l'aube* : il s'agit de combler le manque constitutif de filiation.

Les noms-des-films du père imaginaire détermineront le destin de Romain Gary. Le double rôle de Mosjoukine dans *Satan Triomphant*⁸ influença peut-être Gary dans le choix du pseudonyme – Shatan Bogat, qui signifie en russe « Satan le riche » – sous lequel il publia, en 1974, *Les têtes de Stéphanie*. Quant au *Brasier ardent* (1923), il fait écho au signifiant « Gari » – « Brûle » à l'impératif, en russe.

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Nina désigne la mère fictionnelle de *La promesse de l'aube*. La première lettre de son prénom – encore une affaire de lettre... – la distingue de Mina, la mère de la vie réelle.

³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit.

⁴ *La promesse de l'aube*, p. 24.

⁵ L'écrivain, comme ses personnages de *La Comédie humaine*, s'inventa une particule, mais punit, toutefois, Lucien de Rubempré pour avoir renié son nom.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Pierre Bayard, op. cit., p. 29.

⁸ « *Satana Likouyouchi* » (1917), film de Yacov Protazanov.

Gary d'abord, Ajar (« Braise ») ensuite : l'écrivain a le pseudonyme enflammé. Admiration pour Pouchkine, comme le suggère Paul Pavlowitch, au point de prendre à la lettre les derniers vers du *Prophète* : « Lève toi Prophète – vois et écoute ; remplis toi de ma volonté – et parcourant les mers et les terres, par ta parole brûle le cœur des humains !¹ »

Sans oublier Brûlard². Pour Henri Beyle aussi, le choix d'un pseudonyme résulta d'un refus du nom exprimant la haine du père. *Vie de Henry Brûlard* rime avec *Vie et mort d'Emile Ajar*, jusque dans la mutation pseudonymique du i en y (Gari/Gary faisant écho à Henri/Henry).

Le bâtard littéraire est un familier des flammes : Gogol jette *Les Âmes mortes* au feu, Kafka fait de même avec une grande partie de son œuvre. « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? », disait l'enfant mort du rêve interprété par Freud³. Selon le médecin viennois, le rêve – en l'occurrence très désagréable puisque le linceul et le bras de l'enfant mort étaient brûlés par un cierge tombé sur le lit – était pourtant l'accomplissement d'un désir, puisque l'enfant s'y comportait comme s'il était vivant. Le murmure de l'enfant mort à l'oreille du père, dit Freud, figure l'irruption du réel dans le rêve. À cet enfant qu'il préfère croire brûlant mais vivant, son père, s'accrochant au monde onirique, pourrait répondre : « Gary ! »

« Gary » comme signifiant de la supériorité de la fiction sur le réel.

Le dernier lien symbolique de l'écrivain avec son père – le nom Kacew – sera rompu en 1951, quand la demande de changement de nom, qu'il avait déposée en 1949, aboutit enfin. Roman Kacew disparaît de l'annuaire diplomatique⁴ : place à Romain Gary. En devenant Gary, Roman coupe les derniers liens avec le nom du père : Gary-coupe-père... Mais celui-ci fera souvent retour.

Dans *Les enchanteurs*, Giuseppe Zaga, le père saltimbanque de Fosco, ressemble comme deux gouttes d'eau à Ivan Mosjoukine : « *Je me*

¹ Alexandre Pouchkine, *Le Prophète* (1826), traduction Ivan Tourgueniev, in. Pouchkine, *Œuvres Poétiques*, Tome II, L'Age d'homme, Lausanne, 1981, p. 337.

² Gary, au début de sa carrière, envisagea d'utiliser le pseudonyme de Lucien Brûlard, sans doute en hommage à Stendhal, alias Henri Brûlard.

³ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, P.U.F., Paris, 1967, pp. 433-435.

⁴ Entre 1945, date de son intégration dans le cadre complémentaire des services extérieurs du ministère des affaires étrangères, et 1951, Gary y apparaîtra sous ses deux noms, celui de l'état civil et son pseudonyme de guerre, devenu son pseudonyme littéraire.

tournai vers mon père. Il finissait sa grappe de raisin avec un plaisir évident. C'était extraordinaire à quel point, dans cette tenue de Tcherkesse, il avait à présent l'air russe : je devais retrouver le même visage, au regard près – des yeux d'un bleu très pâle au lieu d'yeux noirs –, chez l'un de mes amis, l'acteur Ivan Mosjoukine, que je rencontrai à Nice, après la Première Guerre mondiale. ¹»

Le père a l'air d'un Russe comme le Russe a l'air d'un père. Et la crainte du Tsar s'identifie avec la peur du père, dans la folie du prince Narychkine : *« ce qui provoquait le déclenchement automatique des bouffonneries du prince était la peur du châtiment paternel. Le tsar est couramment appelé « père », batiouchka-otetz, dans le langage familier du peuple russe. C'était donc la peur du père dont il fallait guérir le patient. ²»*

L'habit fait le père. La tenue de Tcherkesse deviendra le signe distinctif de Mosjoukine : *« Je revois encore l'acteur principal, vêtu de l'uniforme noir des Tcherkesses et d'un bonnet de fourrure, me fixer de l'écran de son regard pâle sous des sourcils ouverts comme des ailes, cependant que le pianiste, dans la salle, jouait son petit air nostalgique et claudiquant. ³»*

Ce n'est pas par hasard que le doute sur la paternité est révélé, dans une salle de cinéma, par le truchement d'une image. La pulsion scopique y joue, en effet, un rôle essentiel. Le regard pâle de Mosjoukine fait écho au *« Lève les yeux »* de Nina, plusieurs fois répété.

L'enfant, nous le savons depuis Lacan, se constitue d'abord en reconnaissant son reflet. C'est à partir de cette image originaire, de ce noyau spéculaire, que se construit ensuite le moi, par couches d'identifications successives. C'est aussi le regard – celui des autres – qui nous confère notre identité ethnique et religieuse : *« Est regardé comme juif... »*, dit l'article premier de la loi portant statut des Juifs⁴, instituée par le régime de Vichy.

¹ Romain Gary, *Les enchanteurs* (1973), Paris, Folio, 2003, p. 252.

² *Ibid.*, p. 241.

³ *La promesse de l'aube*, pp. 71-72.

⁴ Loi du 3 octobre 1940, dont l'article premier disposait : *« Est regardé comme juif, pour l'application de la présente loi, toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou de deux grands-parents de la même race, si son conjoint lui-même est juif. »*

L'occultation de l'origine

Myriam Anissimov accorde une place centrale, dans la biographie qu'elle consacre à Gary, au refoulement de la judéité, faisant de la haine de soi l'explication privilégiée de la construction identitaire de l'écrivain.

« *Oui, ma mère était juive* » : Gary n'admit jamais une judéité pleine et entière, n'en avouant qu'une moitié – la *bonne moitié* ? – pour mieux dissimuler l'autre.

Né dans la « Jérusalem de Lituanie », Gary était issu de parents Juifs, qui avaient clairement manifesté leur appartenance religieuse en le faisant circoncire. Roman Kacew est donc tout à fait Juif. Comme ses parents, grands-parents, arrière grands-parents et leurs aïeux. Circoncis, comme tous les petits Juifs qui naissaient alors à Wilno.

Gary affirme pourtant sans sourciller : « *Je suis catholique non croyant.*¹ » Ce déni de judéité peut être réinterprété à l'aune du roman familial. Car si son père n'est pas son père, alors Gary n'est qu'à moitié juif. L'occultation de l'origine devient un simple chapitre de la fabulation biographique : « *J'écris... pour devenir ce que je ne suis pas.*² »

La judéité, occultée dans la fiction, ne le fut pas dans la vie privée de l'écrivain. Gary ne la dissimula pas à Lesley Blanch, même s'il attendit leur mariage pour la lui avouer, quelque temps avant la cérémonie. Lesley relate ainsi la scène : « *Il y a une chose que je dois vous dire* », annonça-t-il, *la mine sombre.* « *Je crois qu'il faut que vous le sachiez, je suis juif* », dit-il. »... « *Je le revois* », commente-t-elle, « *assis dans ce que j'appelais une de ses « poses de désastre », la tête enfouie dans ses mains.* « *Il m'a semblé qu'il fallait que vous le sachiez* », répétait-il *d'une voix lamentable. Et tout à coup, il eut un air amusé : « Vous allez donc être ma femme goy* », dit-il.³ »

Gary considérait sa judéité davantage comme un handicap social, que comme une infamie. Voici comment il raconte à son épouse la façon dont Mina avait rempli la feuille de renseignements de sa demande de naturalisation : « *Juif ! Elle l'avait écrit noir sur blanc ! Religion : juive. Est-ce qu'elle ne savait pas ce qu'elle faisait ? Est-ce qu'elle ne savait pas ce que ses chers Français éprouvaient à l'égard des juifs ? Il aurait été plus simple de mettre : orthodoxe. A présent, ça me colle à la peau, c'est sur tous mes papiers, plus moyen de m'en débarrasser.*⁴ »

¹ *La nuit sera calme*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 283.

³ Lesley Blanch, *Romain, un regard particulier*, pp. 36-37.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

Et dans *Pseudo*, une fiction de la fiction, donc, psychiquement, un retour au réel par annulation des contraires, le narrateur répond, certes, au commissaire qui l'interroge, que son père n'était pas juif, « *qu'il n'est pas Levi* » – à la suite de quoi il est surnommé Pahlevi –, mais avoue finalement : « *Docteur, c'est infâme. Je connais maintenant la raison de tous mes efforts pour fuir mon identité, la cause de toutes mes angoisses et pipis de peur, de ma culpabilité et de mon refus de l'hérédité. Je suis juif, docteur, d'où haine de soi-même et racisme à son propre égard.* ¹ »

Dans *La danse de Gengis Cohn*, Florian raconte une « histoire drôle » à Cohn : « *Au cours d'un pogrom, la femme de Cohn est violée sous les yeux de son mari par les cosaques. D'abord, ce sont les soldats qui lui passent dessus, puis leur officier survient et se l'envoie aussi. Alors Cohn dit : « Vous ne pouvez pas demander la permission, vous, un officier ? »*² »

Ce récit peut s'analyser, sous l'angle de l'humour comme arme de défense de la victime face à la force nue, voire comme stratégie de déni face à la souffrance réelle. Mais il nous intéresse ici comme indice d'insertion du roman familial dans la fiction.

Quelques instants plus tard, en effet, Gengis Cohn demande à Florian : « *Cette histoire de cosaques que vous m'avez racontée... Vous avez dit Cohn ? Ce n'était pas Lejba Cohn de Kichenev ? C'était mon oncle et ça devait être lui parce qu'il m'avait raconté la même histoire. C'était sa femme que les cosaques avaient violée sous ses yeux. Elle avait eu un enfant après cette aventure et mon oncle, qui était lui aussi rancunier, s'était cruellement vengé des goïms russes. Il avait traité l'enfant comme son propre fils et en avait fait un Juif.* ³ »

Le père de Gary s'appelait, lui aussi, Lejba. Et, dans son roman familial, Gary a remplacé Lejba Kacew par un père russe mâtiné de Tartare. Dans l'histoire de Lejba Cohn, l'enfant né du viol est un bâtard, fils d'un goy russe, mais élevé comme un Juif. L'identité de l'enfant, double allégorique de Gary, s'inscrit donc dans un double mensonge : fruit d'une paternité usurpée, l'enfant est doté, de surcroît, d'une fausse judéité, attribuée par vengeance.

« *Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un bâtard et je tire ma substance nourricière de ma « bâtardise »...* ⁴ » En

¹ *Pseudo*, p. 97.

² Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn* (1967), Paris, Folio, 2003, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ *La nuit sera calme*, p. 225.

donnant une dimension littéraire à sa situation de bâtard, Gary rejoint le modèle défini par Marthe Robert.

Celle-ci voit en Don Quichotte la figure emblématique du passage symbolique de l'Enfant trouvé archaïque au Bâtard plus évolué. Son avènement, écrit-elle, « révèle la toute-puissance du désir (et le désir de toute-puissance) qui est le génie propre de la pensée infantile. ¹ »

Avec Dominique Aubier², Marthe Robert rappelle que « le judaïsme de Cervantès a un retentissement direct sur la forme de son œuvre. ³ »

Cervantès aurait appartenu à une famille de marranes, ces Juifs christianisés qui, pour assurer leur survie dans l'Espagne de l'Inquisition, étaient voués à la ruse et au dédoublement. Les motifs du transfuge et de la clandestinité, répandus dans l'œuvre, ne seraient que l'envers de la double appartenance religieuse. Les patronymes de Don Quichotte, observe-t-elle, sont en excès (Quichada, Queseda, Quechana), car « il est de ceux qui ont trop de noms parce qu'ils n'ont pas d'identité avouable, et qui remanient sans cesse leur état civil parce qu'il leur fait une existence intenable. ⁴ »

C'est le marranisme de Cervantès, écrit Marthe Robert, qui permet de comprendre « cette forme extrême de tolérance à l'opinion d'autrui, ce refus presque anormal de conclure et de juger. ⁵ » Le remaniement biographique propre au roman familial rencontre alors l'instinct de conservation. « Renier ses parents quand ils sont réellement la cause d'une position humiliante et qu'eux-mêmes, contre leur gré certes, se sont déjà rendus coupables d'une sorte de reniement ; s'inventer une généalogie plus flatteuse quand on peut voir autour de soi les catastrophes qu'entraîne l'aveu de la vraie ; se retrancher dans l'irresponsabilité du rêve quand la réalité est à ce point absurde et menaçante qu'elle vous force à vous scinder en deux – quoi de plus naturel, et quoi de plus tentant, étant donné la propension à romancer qui caractérise partout la psyché humaine ? ⁶ »

Y aurait-il une forme de marranisme consubstantielle à la position du bâtard littéraire ?

Dans *Pour Sganarelle* Gary, lui aussi, se réfère fréquemment à Cervantès et à son héros pourfendeur de moulins à vent. Il cite, en particulier,

¹ Marthe Robert, op. cit., p. 191.

² Dominique Aubier, *Don Quichotte, prophète d'Israël*, Paris, 1966.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶ *Ibid.*, pp. 221-222.

l'autocritique finale de Don Quichotte : « *Je possède à cette heure le jugement libre et clair, et qui n'est plus couvert des ombres épaisses de l'ignorance que la lecture triste et continuelle des détestables livres de chevalerie avait mises sur moi... Je reconnais leur extravagance et leur duperie. Je n'ai qu'un regret, c'est que cette désillusion soit venue si tard et qu'elle ne me donne pas le loisir de réparer ma faute par la lecture que je ferais d'autres livres qui serviraient la lumière de mon âme...* ¹ »

Et Gary, un peu plus loin, ironise sur « cette « conversion » aux valeurs « authentiques » de la Puissance, de l'Inquisition ² ».

Le motif du double – double jeu et double je – structure l'imaginaire polonais ³.

Gary cite volontiers Konrad Wallenrod ⁴, le héros éponyme du livre de Mickiewicz : « *Mais quoi qu'il arrive, je ne ferai jamais mienne la phrase de Wallenrod : « Je voudrais être tué par les hommes pour être sûr de mourir du bon côté... »* ⁵ » Et quand, dans *La promesse de l'aube*, Romain, qui a interprété le rôle de Konrad avec sa classe d'art dramatique, déclare « *ce ne fut pas par hasard que je gagnai les éliminatoires* ⁶ », veut-il dire qu'il a beaucoup travaillé le rôle, ou bien qu'il lui correspond parfaitement ?

Le bon côté, bonne moitié... Le vocabulaire du romancier porte en lui le clivage, nous y reviendrons. Konrad Wallenrod, héros tragique de la double identité, est aussi une figure du marranisme.

Dans la fable biographique inventée par l'enfant, le père est expulsé et remplacé par un père idéal qui a l'immense avantage de n'être pas présent. En ce sens, le roman familial est l'une des modalités de réalisation du désir œdipien. Il permet à l'enfant de posséder la mère sans avoir à accomplir le meurtre du père.

¹ *Pour Sganarelle*, pp. 533-534.

² *Ibid.*, p. 534.

³ Je renvoie sur cette question à mon livre *L'imaginaire polonais*, L'Harmattan, Paris, 2006, « La figure du double », pp. 243-250.

⁴ Ce conte en vers d'Adam Mickiewicz, publié en 1828, raconte l'histoire du jeune Konrad, lituanien païen de naissance, mais élevé parmi les chevaliers teutoniques à la suite de sa capture. Parvenu à l'âge adulte, Konrad est élu grand maître de l'ordre teutonique. Puis un jour, prenant conscience de ses origines, il décide de se venger, organise une expédition militaire et conduit volontairement les teutoniques à la défaite.

⁵ *La nuit sera calme*, p. 208.

⁶ *La promesse de l'aube*, p. 134.

2. « Un amour comme ça »

Aimer quelqu'un, c'est l'inventer : toute l'œuvre de Gary l'affirme. « Être aimée, c'est d'abord être tendrement inventée, rêvée par quelqu'un¹ », songe Erika. Teresina, amour absolu de Fosco – mais femme interdite, car elle est l'épouse de son père –, lui dit, en écho : « *Invente-moi bien.*² » Être imaginé, c'est continuer à vivre : « *Je ne veux pas que ça finisse. Je veux que tu continues à m'imaginer aussi longtemps que tu vivras*³ ».

L'imagination s'oppose au réel comme Eros à Thanatos. Le réel, c'est la mort ; mourir, c'est entrer dans la réalité, cette « *maquerelle tant aimée de la mort.*⁴ » L'amour est un acte d'imagination : « *Il faut que chacun invente l'autre avec toute son imagination, avec toutes ses forces et qu'il ne cède pas un pouce du terrain à la réalité.*⁵ »

Comme Teresina est la création de Fosco, le Romain de *La promesse* est inventé par Nina. Le « Tu seras » crée l'enfant, le désir maternel détermine son destin : « *Et cette destinée était d'écrire, d'écrire tout ce que son Doppelgänger avait décidé pour lui et d'obtenir tout ce que sa mère avait décrété, la réussite sociale, l'argent, la gloire*⁶ », commente Lesley Blanch.

Pierre Bayard appelle « linguistique performative » l'injonction désirante de Nina : les mots de la mère sont des actes qui produisent l'enfant. *La promesse* est ainsi une « autobiographie maternelle », qui se construit à partir d'un cordon ombilical tissé de mots⁷. Autobiographie maternelle, parce que c'est Nina qui transforme le *zoé* en *bios*, fournit un sens à la biologie et la transforme en histoire.

Romain vivra à l'heure du désir maternel⁸, qu'il s'efforcera toujours de satisfaire : écrivain, ambassadeur, héros⁹...

¹ *Europa*, p. 132.

² *Les enchanteurs*, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶ Lesley Blanch, *Romain, un regard particulier*, p. 32.

⁷ « *Je continuais donc à recevoir de ma mère la force et le courage qu'il me fallait pour persévérer, alors qu'elle était morte depuis plus de trois ans. Le cordon ombilical avait continué à fonctionner* » (p. 387), dit le narrateur de *La promesse de l'aube*.

⁸ « *Tant qu'elle était dans la pièce, je ne souhaitais rien d'autre* », m'a-t-il dit un jour, évoquant son enfance. », se souvient Lesley Blanch (op., cit., p. 151).

⁹ « *Tu seras un héros, tu seras général, Gabriele d'Annunzio, Ambassadeur de France...* » (*La promesse de l'aube*, p. 16).

Écrivain, d'abord. Lesley Blanch comprend immédiatement que *La promesse de l'aube*, bien au-delà d'un simple livre, réactive la relation fusionnelle qui unissait Gary à sa mère : « *Romain ne se contentait pas de s'acquitter un peu de ce qu'il devait à son amour et à son courage, il révélait aussi ce lien extraordinaire qui faisait de lui son œuvre, une moitié de ce tout indissoluble qu'ils formaient.*¹ » En écrivant l'autobiographie maternelle, Romain s'acquitte de sa dette de naissance. Il invente Nina tout autant qu'il lui obéit, satisfait son désir et s'en libère en devenant créateur à son tour.

Il n'est pourtant pas facile de se libérer d'une telle mère. Un jour où Lesley lui confie qu'elle est exaspérée par sa propre mère, Gary lui répond : « *Votre mère ! Vous devriez vous sentir heureuse de n'avoir pas eu une mère russe et juive ! Elles vous étouffent ! Elles vous dévorent tout cru ! Grand Dieu ! ... Si vous saviez...* » Et il se mettait à me raconter ses luttes quand, jeune garçon, il essayait de se libérer de sa tendre tyrannie, voire de se sentir libre ; mais il n'y parvenait jamais, tant étaient puissants les liens qui les attachaient l'un à l'autre. *L'angoisse de cet amour perdu était une faim jamais assouvie.*² »

Peut-être est-ce pour se sentir libre que Gary rejoignit la France du général de Gaulle.

Car la guerre – « Tu seras un héros » – fut une autre manière de se libérer. « *Si j'ai fait la guerre comme je l'ai faite, c'était pour « me libérer de ma mère par la violence »*³ », écrit Gary. Lesley Blanch lui fait écho lorsqu'elle rapproche l'égoïsme de l'écrivain et sa capacité à « foncer droit sur l'objectif » : « *L'égoïsme que sa mère avait encouragé se mit à prendre des proportions troublantes. Son insensibilité aux réactions des autres frôlait parfois la brutalité. C'était aussi une forme d'indolence ou d'indulgence envers lui-même, qui lui permettait de foncer tout droit sur son objectif, tout en restant à l'écart ou indifférent à la situation qui pouvait en résulter.*⁴ »

Et Romain fut un héros.

Nina décrit à l'avance les combats que Romain livrera. Comme l'a dit Lacan, le monde des mots crée le monde des choses : « *Ma mère faisait, dans ses lettres, la description de mes prouesses que je lisais, je l'avoue avec un certain plaisir. « Mon fils glorieux et bien-aimé, m'écrivait-elle. Nous lisons avec admiration et gratitude les récits de tes exploits*

¹ Lesley Blanch, *op. cit.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *La nuit sera calme*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 131.