



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LE ROMAN GARYEN
Métafiction, parodie, simulation et kitsch

par
Dominique Rosse
Département des Lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.



Dominique Rosse, Ottawa, Canada, 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-62342-X



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Je remercie A. E. Cliche qui a été ma première lectrice et commentatrice et qui a supporté ma mauvaise humeur pendant la rédaction de cette thèse.

Je remercie également P. Imbert qui l'a dirigée en me laissant toute la liberté à laquelle j'aspirais.

Je remercie enfin (chronologiquement) M.-A. Donovan dont le travail impeccable a donné à cette thèse son revêtement final et contemporain grâce à l'ordinateur et au laser.

**BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES DE
ROMAIN GARY CITÉES DANS CETTE THÈSE**

Éducation européenne, Paris, Gallimard, Folio, 1956
Tulipe, Paris, Gallimard, 1970
Le Grand vestiaire, Paris, Gallimard, Folio, 1948
Les Couleurs du jour, Paris, Gallimard, 1952
Les Racines du ciel, Paris, Gallimard, Folio, 1956
La Promesse de l'aube, Paris, Gallimard, Folio, 1960
Lady L, Paris, Gallimard, Folio, 1963
Pour Sganarelle, Paris, Gallimard, 1965
Les Mangeurs d'étoiles, Paris, Gallimard, Folio, 1966
La Danse de Gengis Cohn, Paris, Gallimard, 1967
La Tête coupable, Paris, Gallimard, Folio, 1968
Adieu Gary Cooper, Paris, Gallimard, Folio, 1969
Chien blanc, Paris, Gallimard, Folio, 1970
Europa, Paris, Gallimard, Folio, 1972
Les Enchanteurs, Paris, Gallimard, 1973
La Nuit sera calme, Paris, Gallimard, Folio, 1974
Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable,
Paris, Gallimard, Folio, 1975
Clair de femme, Paris, Gallimard, Folio, 1977
Charge d'âme, Paris, Gallimard, 1978
Les Clowns lyriques, Paris, Gallimard, 1979
Les Cerfs-volants, Paris, Gallimard, Folio, 1980
L'Homme à la colombe, Paris, Gallimard, 1984
(sous le pseudonyme de Fosco Sinibaldi)
Les Têtes de Stéphanie, Paris, Gallimard, Folio, 1974

Publiés sous le pseudonyme d'Émile Ajar:

Gros câlin, Paris, Mercure de France, Folio, 1974
La Vie devant soi, Paris, Mercure de France, Folio, 1975
Pseudo, Paris, Mercure de France, Folio, 1976
L'Angoisse du roi Salomon, Paris, Mercure de France, 1979

Il a le goût de l'aventure et le dégoût du monde, une foi inébranlable dans ses propres rêves et dans la réalité de «l'autre côté», la nostalgie du paradis perdu. Aussi misanthrope qu'acharné à faire le bonheur des hommes (par la persuasion ou par la force si besoin est), réformateur et éducateur dans l'âme, anarchiste jusqu'au tréfonds de son être et pourtant fanatique de l'ordre, vagabond par insatisfaction de toutes les choses instituées et fixé néanmoins à une seule idée, affamé de liberté [...]

M. Robert

Roman des origines et origines
du roman

I. Introduction

La poétique de Gervais: Pour Scarnarelle et le roman contemporain.

Ce que nous appelons réalité est une utopie. L'histoire, telle que nous nous la représentons et croyons la vivre, avec sa succession d'incidents tranquillement linéaire, n'exprime que notre désir de nous en tenir à des choses solides, à des événements incontestables se développant dans un ordre simple dont l'art narratif, l'éternelle littérature des nourrices, met en valeur et à profit l'illusion attrayante.

M. Blanchot

Le roman est le seul genre qui possède une caricature qui, par tout ce qui n'est pas essentiel dans sa forme, lui ressemble presque à s'y méprendre: la littérature de divertissement offrant tous les caractères extérieurs du roman: mais qui, dans son essence, n'est liée à rien, ne repose sur rien et manque, par conséquent, de toute signification.

G. Lukács

Qu'entendent-ils au juste par formalisme? La chose est claire: ce serait un souci trop marqué de la forme — et, dans le cas précis de la technique romanesque — aux dépens de l'histoire et de sa signification. Ce vieux bateau crevé — l'opposition scolaire de la forme et du fond — n'a donc pas encore fait naufrage¹?

Aujourd'hui, la fermeture philosophique est absolue. La seule question posée, ouverte, est alors celle de la technique: le romancier de l'âge nucléaire ne cherche même plus en lui-même ou dans la complexité de ses rapports avec l'univers ce qu'il a à dire, il cherche ce qui n'a pas encore été fait dans les oeuvres accomplies. Curieuse attitude, à la fois fascinée et négative: ce n'est pas le monde que l'on regarde, ce sont les espaces blancs dans les marges et entre les lignes de ce qui a déjà été écrit. Phénomène de stagnation culturelle et de stérilité d'une élite épuisée qui veut faire de l'art à partir de l'art et non de la vie².

Le 3 décembre 1980, «aux heures dangereuses de l'après-midi³» Romain Kacew-Gary-Sinibaldi-Bogat-Ajar s'est suicidé, souffrant de réalité, rejoignant ainsi les «suicidés de la littérature» dans les dossiers du Magazine

¹ A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963, p. 40.

² R. Gary, Pour Sganarelle, p. 42.

³ P. Pavlovitch, L'Homme que l'on croyait, Paris, Fayard, 1981, p. 312.

littéraire¹. Si, comme le dit J. J. Brochier dans la préface de ce dossier, la littérature semble avoir un rapport intime avec le suicide, un écrivain qui a répété sans cesse au fil de ses quelque vingt-cinq romans que la mort n'est qu'un manque de talent², semble vouloir montrer, lui, en choisissant cet ultime et définitive identité, que c'est là la seule authenticité qui lui reste dans son rapport intime avec la littérature. Gary finalement «brûlé», Ajar n'ayant pas fait long feu³ et sur le point d'être brûlé lui aussi malgré la réussite au-delà de toute espérance d'une supercherie qui couronne une vision de la littérature théorisée comme imposture suprême, a tiré sa dernière révérence en disant, ironiquement, comme il se le devait: «Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.»

Il ne s'agit pas ici de se demander s'il existe une authenticité du suicide, aussi problématique que celle de la personne, et Dominique Bonna a probablement raison de

¹ «Les suicidés de la littérature», Magazine littéraire, n° 256, juillet-août 1988, p. 14-64.

² Les Mangeurs d'étoiles, 440. Variantes: La mort comme manque d'imagination (Europa, 201), «Le désespoir, c'est seulement un manque de talent» (Éducation européenne, 77).

³ «Gari» est l'impératif de brûler et «Ajar» signifie braises en russe.

décrire cet acte final comme «le dernier numéro d'artiste¹» d'un écrivain pour qui «il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre²».

Cette mort de l'écrivain par manque d'imagination met l'accent sur la continuité extraordinaire qui existe entre ce qu'il vit — c'est-à-dire comment il invente sa vie jusque dans la mort — et ce qu'il écrit, la réalité et la fiction s'enchevêtrant pour créer une homogénéité qui confine à l'obsession³. Gary se meut entre la réalité et l'imaginaire un peu comme les personnages de certains de

¹ D. Bonna, Romain Gary, Paris, Mercure de France, 1987, p. 396.

² Ajoutons pourtant à ce propos une remarque de Lacan sur le suicide: «Sachez seulement que j'ai vu plusieurs fois l'espérance [...] mener les gens que j'estimais [...] au suicide tout simplement. Pourquoi pas? Le suicide est le seul acte qui peut réussir sans ratage», Télévision, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1974, p. 66-67. Nous reviendrons plus tard sur ce commentaire qui a le mérite de lier la mort au ratage et, par le biais de l'espoir et de son contraire, ces deux termes au talent.

³ Voir La Nuit sera calme et, plus évident encore, La Promesse de l'Aube où Gary raconte sa vie et sa relation à sa mère. D'Éducation européenne à Les Cerfs-volants, en passant par les quatre romans signés Ajar, ce sont les mêmes thèmes, les mêmes images et symboles, parfois les mêmes phrases d'un roman à l'autre, les mêmes personnages marginaux, la même volonté de dire la supériorité de la fiction sur la réalité, qui hantent le texte. On pourrait dire ici, comme Blanchot de Kafka, que Gary a «engagé toute son existence dans son art»; De Kafka à Kafka, Paris, Gallimard, Idées, 1981. Voir aussi la première page de Pseudo (9).

ses romans ne connaissent pas de frontières entre les siècles. Le personnage principal de son roman familial restera toujours la mère actrice pour laquelle il deviendra écrivain et diplomate. Le père inconnu, inexistant, sera d'abord fantasmé sous les traits d'un acteur (Ivan Mosjoukine), puis remplacé, plus tard, par deux pères spirituels: Malraux — «la plus puissante pulsation de l'esprit que la vie littéraire ait connu» (Pour Sganarelle, 381) — et un de Gaulle qui rêve l'Europe en incarnant la France idéale, terre promise par la mère. Ses deux mariages — à une écrivaine puis à une actrice d'Hollywood — restent liés à la fiction comme le rôle héroï-comique qu'il joue dans la résistance¹. La vie parallèle qu'il mène comme diplomate, enfin, le fait «vivre en marge, sous une cloche de verre et permet d'observer sans être touché» (Europa, 8).

La question n'est pas, dans ces quelques remarques préliminaires, d'établir un lien causal entre l'homme et

¹ Résistance à la réalité nazi qui réduit à néant la fiction de la France idéale mais aussi l'imaginaire en tant que tel. Ce dernier point sera développé dans plusieurs romans, notamment Les Racines du ciel, Europa, et La Danse de Gengis Cohn.

l'oeuvre¹ mais d'introduire celle des rapports entre la réalité et la fiction chez un romancier pour qui «la réalité n'est plus qu'un engrais de l'imaginaire, un facteur déterminant dans la contamination de l'imaginaire par l'existence 'authentique' dans un but de vraisemblance, c'est-à-dire de réalisme» (Pour Sganarelle, 18).

Ces rapports, ainsi que la notion d'authenticité qui leur est directement liée sont au coeur même de l'oeuvre garyenne, et c'est cette interrogation sans répit de toute une vie et de toute une oeuvre, quel qu'en soit par ailleurs son statut dans la production romanesque moderne, qui en fait, à notre avis, un des intérêts principaux. Le roman moderne, en effet, alors qu'il se constitue en genre vers la fin du XVIII^e siècle, qu'il s'établit comme discours d'une classe au XIX^e (avec toute la mauvaise conscience qui s'y inscrit entre Balzac et Flaubert), et qu'il devient le lieu d'un triple questionnement — de la société, de lui-même et de son pouvoir de subversion au XX^e², ce roman interroge avant tout les rapports entre la

¹ «il n'y a pas d'identité entre une oeuvre et son auteur [...] ceux qui vous déduisent de votre oeuvre ne s'aperçoivent pas de la supercherie, de l'imposture» (Pour Sganarelle, 14).

² «L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage», R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, Points, 1953, p. 8.

réalité et la fiction. Il énonce un paradoxe fondamental de la conscience humaine, celui qui articule la réalité comme fiction et la fiction comme réalité. Il pose la question de la vérité, de l'interprétation du rapport de l'homme au monde, de la perception, de l'éclaircissement de la vie (Proust), question que Lacan formulera en cette fin de siècle sous la forme: «La vérité a structure de fiction¹».

Si la réalité et la fiction mêlent leurs trames dans la vie comme dans l'oeuvre de Gary, le contexte social et littéraire dans lequel il écrit ce que nous considérons comme le coeur de sa production romanesque² (1965-1973) est fortement marqué par une réflexion intense sur la littérature en général et sur la problématique romanesque en particulier.

Cette époque voit se développer la poétique, même si ce terme, comme le signale Todorov dans un ouvrage du même nom (1968), remonte à Aristote et a déjà été utilisé par Valéry, Jakobson et les formalistes russes. Pour Todorov,

¹ J. Lacan, Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 451.

² Les premières oeuvres (Éducation européenne, 1945; Le Grand vestiaire, 1949 et surtout Les Racines du ciel, prix Goncourt 1956) étaient contemporaines du Qu'est-ce que la littérature? de Sartre et du Degré zéro de l'écriture de Barthes.

il s'agit alors de préciser le sens de ce concept comme «cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité¹». Que cette littérarité soit étudiée de façon immanente ou qu'on la recherche dans des déterminations extérieures (sociologiques ou psychologiques, par exemple²), elle constitue désormais l'objet d'une réflexion autonome participant du «projet sémiotique général qui unit toutes les investigations dont le point de départ est le signe³». À l'intérieur de ce projet, la spécificité de la science de la littérature viendra d'abord de ce que cette dernière est avant tout un produit de langage et plus précisément de ce que «l'oeuvre est faite avec de l'écriture⁴». Kristeva, liant les aspects sémiotique et psychanalytique, définira le langage poétique comme «un fonctionnement dont les types ont une existence concrète dans l'histoire des systèmes signifiants» et le langage comme «une pratique où il faut

¹ T. Todorov, Poétique, Paris, Seuil, Points, 1968, p. 20.

² Nous citons ces deux exemples puisque Gary s'en prend violemment à Goldmann et à la psychanalyse dans Pour Sganarelle.

³ T. Todorov, op. cit., p. 27.

⁴ R. Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1965, p. 57.

tenir compte des sujets¹.» À partir des théories de Bakhtine et dans le contexte général de la pensée freudienne apparaissent également les notions de désir et d'Autre (désir de l'Autre) dans le champ de la littérature.

La réflexion sur le roman est donc liée à une prise de conscience fondamentale des sciences humaines: la reconnaissance du rôle structurant que joue le langage dans l'appréhension (pour ne pas dire la construction) de la réalité et, conséquemment, de sa fonction déterminante dans la littérature. C'est ce qui permet à G. Picon d'écrire dans sa description des «Conditions de la nouvelle littérature» que le roman doit être considéré «comme une recherche et une expérience de langage, comme un certain ordre à mettre entre les mots, et non point comme le reflet illusoire du réel qui nous est donné. Le romancier sait maintenant qu'il travaille sur les mots et non sur les choses².»

Cette nouvelle conscience, dont les deux pôles majeurs — le signifiant et le sujet — sont inscrits dans les

¹ J. Kristeva, Préface à La poétique de Dostoïevski, Bakhtine, Paris, Seuil, 1970. Ajoutons que Tel Quel existe depuis 1960 et que Théorie d'ensemble a été publié en 1968 (Seuil).

² G. Picon, «Conditions de la nouvelle littérature», in Littérature contemporaine, Pléiade, Histoire des littératures, II, Paris, Gallimard, 1956, p. 211.

remarques de Kristeva, ne se rapporte pas seulement au roman en en critiquant la conception représentationaliste, elle modifie profondément la conception même de réalité¹, introduit la notion de texte et celle, capitale, de signifiante comme procès ouvert dans lequel le sujet (pluriel) est avant tout un noeud énonciateur².

En d'autres termes, la réalité elle-même devient texte; elle n'est plus une apparence derrière laquelle se cache une vérité ou une essence (une signification) à découvrir ou à se remémorer (mythe platonicien), ni un donné plein et fini qu'il s'agit d'explorer jusqu'au bout pour en connaître l'étendue (mythe scientifico-herméneutique), elle est une construction mobile et sans fin qui se déplace en fonction d'un sujet pluriel et de son désir. Elle est construction dans et par le langage et, à ce titre, elle ne masque rien sinon la relation problématique de l'homme au Réel tel que le définit S. Leclaire comme «ce qui résiste,

¹ «C'est le monde des mots qui crée le monde des choses, d'abord confondues dans le hic et nunc du tout en devenir», Lacan, op. cit., p. 276.

² Le mot noeud renvoie ici au fait que le sujet et son énonciation sont un carrefour de langages, de codes, et n'existent donc que par rapport à l'autre. Freud parle de mots comme points nodaux (Knotenpunkte). «Plongé dans la langue, le "texte" est par conséquent ce que celle-ci a de plus étranger: ce qui la questionne, ce qui la change, ce qui la décolle de son inconscient et de l'automatisme de son déroulement habituel», J. Kristeva, Semiotiké, Paris, Seuil, 1969.

insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérobant comme jouissance, angoisse, mort ou castration¹.» La réalité est ainsi «faite de constructions propres à contenir le manque réel, voire à le céler².»

À partir de là, les relations du roman à la réalité ne sont plus des relations de texte à chose mais de texte à texte; la réalité devient en quelque sorte l'intertexte du roman et le paradoxe de la fiction s'inscrit dans un contexte nouveau que nous discuterons en détail dans cette introduction.

Le rapport d'une réalité-texte, qui sert à la fois d'écran et de bord au Réel (il y a du langage parce qu'il y a de l'impossible), avec le texte de fiction, n'a donc plus rien à voir avec l'expression d'un donné ou avec l'authenticité d'une description. Il n'y a plus de signifié dernier, pas plus que de sujet plein et authentique³; le sens même devient une forme. Le jeu

¹ S. Leclaire, Démasquer le réel, Paris, Points, 1971, p. 11.

² Idem, «Le réel dans le texte», Littérature, n° 3, octobre 1971, p. 30. Pour éviter une équivoque, nous distinguerons désormais par une majuscule le Réel de la réalité (du moins en ce qui concerne le nom; l'adjectif réel gardera sa valeur de synonyme de réalité).

³ Voir le R. Barthes par R. Barthes, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1975, Portrait du joueur, de Sollers, Paris, Gallimard, 1984, Fils, S. Doubrovsky, Paris, Gallimard, 1987 et autres autobiographies romanesques où «si c'est vrai, trop vrai; si c'est faux,

complexe de l'énonciation qui constitue la trame de certains romans modernes est directement lié à la notion de sujet comme effet de langage (Freud-Lacan) et à un imaginaire lucide qui joue avec les codes de la personne. La fiction n'est plus la meilleure feinte (celle qui fait croire) mais une «feinte indécidable¹». Cette dernière ne peut se jouer que dans une énonciation «en roue libre» qui abolit la bonne conscience du langage².

Enfin, la signifiante comme procès, comme productivité ou comme travail, engendre un nouveau rapport du lecteur au texte et à travers lui à la réalité puisque ce travail ne peut que défaire les stéréotypes. Le texte devient «le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur³». Ce dernier prend désormais une part active à l'élaboration, il ne consomme plus une oeuvre dans laquelle il se projetterait mais y fait jouer son propre pluriel, c'est-à-dire son désir.

trop faux pour ne pas être un peu vrai» (Sollers, p. 300).

¹ R. Barthes, Ibid., p. 109 et 124. Nous reviendrons sur ces deux termes dont nous adopterons le paradigme tout au long de ce travail.

² Ibid., p. 71.

³ R. Barthes, «Théorie du texte», in Encyclopedia Universalis, Paris, 1984.

Le roman contemporain accuse donc, dans le prolongement de cette mutation, une certaine fatigue: celle du roman de la représentation, du roman réaliste au sens ~~XX~~^{XXI}^{émiste}, fatigue qui a donné lieu aux réactions connues (voire aux excès) de certaines avant-gardes comme le Nouveau Roman et le groupe Tel Quel. Ces mouvements ont voulu redéfinir une notion: la modernité et même, puisque les choses vont de plus en plus vite, tellement vite qu'elles se prennent de vitesse elles-mêmes, une postmodernité (ce siècle aura vu la transformation du modernisme en modernité et l'invention du "post" avant même que la modernité ait pu prendre du recul par rapport à elle-même)¹.

C'est dans ce contexte que Romain Gary écrit, ou plutôt dans cet intertexte, puisque les événements que nous venons

¹ Puisque nous allons parler assez souvent de modernité dans cette thèse, nous en donnons ici quatre définitions qui résument ce que nous entendons par ce mot: «Le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits», M. Robert, Roman des origines, origines du roman, Paris, Gallimard, TEL, 1972, p. 11. «La grande découverte de la modernité, c'est que le langage n'est pas sûr, qu'il évolue dans une sphère propre autre que celle du vrai», V. Jouve, La littérature selon Barthes, Paris, Minuit, 1986, p. 69. «Rendre impossible la naissance d'un sens univoque par la production de textes pluriels [...] tel est ce qu'on peut appeler le programme de l'écriture moderne, ou moderniste.», S. Suleiman, Le roman à thèse, P.U.F, Écriture, 1983. «La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible», R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 31.

de décrire constituent, dans une large mesure, la réalité de l'écrivain faite de textes et de discours auxquels il réagit d'une certaine manière en écrivant, en 1965, une véritable poétique¹ intitulée Pour Sganarelle. Dans cet essai, Gary expose sa conception du roman et prend fortement position par rapport aux théories et romans qui se dessinent autour de lui. Rappelons pour mémoire les principaux ouvrages dont certains sont directement impliqués dans l'essai. L'ère du soupçon de N. Sarraute (1956) qui représente, en quelque sorte, le coup d'envoi du Nouveau Roman (le premier essai de ce recueil parle d'ailleurs de Dostoïevski et de Kafka, deux auteurs dont on verra l'importance pour Gary); Pour un nouveau roman de Robbe-Grillet (1963) où on critique les catégories traditionnelles réalistes de personnage, d'histoire, de récit, la question de l'engagement et la distinction forme/contenu, bref, presque tout ce à quoi s'oppose Gary; le Degré zéro de l'écriture de Barthes (1953) et autres essais critiques qui couvrent toute la période en question et introduisent la notion d'écriture comme compromis entre la liberté de l'écrivain et le langage (jamais innocent)

¹ Au sens défini par Marc Angenot d'«ensemble de principes esthétiques, consciemment exposés ou implicites, qui guident un écrivain dans son oeuvre», Glossaire pratique de la critique contemporaine, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

qu'il travaille et qui le travaille et surtout celle de responsabilité de la forme; Problèmes du nouveau roman de Ricardou (1967) et Bâtons, chiffres et lettres de Queneau (1965) sans oublier Tel Quel et le Pour une sociologie du roman que nous avons déjà mentionnés. De plus, en 1965, beaucoup de «nouveaux romans» ont été publiés ainsi que plusieurs oeuvres de Sollers.

Pour Sganarelle est un essai volumineux, pour ne pas dire lourd, dont le sous-titre: «Recherche d'un personnage et d'un roman» place donc d'emblée l'auteur à contre-courant du Nouveau Roman qui considère le personnage comme une notion périmée. Gary s'en prend d'ailleurs fréquemment à N. Sarraute, A. Robbe-Grillet et L. Goldmann qui semblent incarner pour lui le mal absolu. Sollers, Barthes et Freud (à qui il reconnaît tout de même un certain talent pour la fiction) sont également les cibles de son ironie. Tantôt résolument didactique, tantôt caustique, maniant le sarcasme et la dérision, voire la férocité, cet essai qui répète inlassablement sur 500 pages un certain nombre, assez limité à vrai dire, de notions, est aussi, au-delà de la tentative de théorisation du roman, un règlement de comptes avec toute «l'intelligentsia» (le mot hante le

texte) et ses «têtes coupables¹».

Nous nous contenterons d'esquisser ici les grandes lignes de cette poétique, ce qui nous permettra d'introduire l'oeuvre et les quatre aspects les plus importants qui nous intéressent: la métafiction, la parodie, la simulation et le kitsch.

Pour Sganarelle commence par évoquer une véritable «arène» où s'affrontent deux gladiateurs: la réalité et le roman, celle-là étant surnommée la Puissance². Cette puissance est ensuite définie comme «celle du monde authentique» (10) et le roman comme l'instrument de la lutte éternelle de l'homme contre la réalité, le «donné³». Il ne s'agit pas cependant de n'importe quel roman et cette notion se divise à son tour en roman total (le Bien) et roman totalitaire (le Mal). La scène est ainsi prête pour une double action: défense et illustration du roman comme Antidestin — Gary est un grand admirateur de Malraux: «Le

¹ Ajoutons à cette liste Sartre, Badiou, J.-P. Faye, C. Simon et M. Duras. Pour Sganarelle, p. 55-56.

² Selon l'exergue de La Tête coupable, ce terme viendrait d'un ouvrage intitulé Origine du roman d'un certain Stefan Zejada.

³ Cette opposition vient peut-être directement du russe puisque le donné (dannoe) et le créé (sozdannoe) s'opposent dans cette langue par un simple préfixe (comme réel/irréel en français); cité par T. Todorov, Bakhtine et le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p. 80.

dernier romancier à vocation totale» (36) — et critique des avant-gardes qui, en réduisant le roman à l'expression d'un moi narcissique qui prend la place du monde, cèdent pour ainsi dire devant l'ennemi, la réalité. Si l'archétype du romancier totalitaire moderne est Robbe-Grillet, le père en est Kafka, à qui incombe toute la responsabilité de cette véritable émasculatation:

Kafka fut le premier à s'enfermer dans un résidu concentrationnaire de la servitude métaphysique, dont il ne fait qu'accentuer par des moyens artistiques l'horreur et le caractère totalitaire, au point de travailler ainsi à sa Puissance et à son règne, la magnifiant hors de toute proportion avec son caractère authentique, une véritable collaboration avec l'ennemi. (27)

Ce choix de Kafka est d'ailleurs tout à fait logique puisque l'oeuvre de ce romancier devient à notre époque une sorte de ligne de partage par rapport à laquelle se définissent les différentes conceptions du roman. Pour les romanciers traditionnels¹, il saborde le roman et pour les avant-gardes (Nouveau roman, Sollers, Tel Quel, Scarpetta, M. Robert, Kristeva) il est la condition même de son renouvellement. Pour les mêmes raisons, Gary choisira

¹ C'est Gary lui-même qui, après avoir cité Le Clézio, Faye, Simon, Duras, Sollers, Robbe-Grillet, accuse «ils» (ces romanciers) de le nommer ainsi. (31) P. Pavlovitch décrit d'ailleurs sa frustration face aux théoriciens théologiens du Nouveau Roman, op. cit., p. 25.

Tolstoï (romancier total) «contre» Dostoïevski (42) (ce en quoi il s'oppose, notamment, à Bakhtine, avec les conséquences que l'on verra en ce qui concerne la notion de plurilinguisme dans le roman).

S'il ne cite Lukàcs qu'en passant, les points les plus importants de Pour Sganarelle n'en ont pas moins un air de famille avec certaines idées de ce dernier, à commencer par la conception d'un roman total qui

ne reconnaît à aucun des rapports de l'homme avec l'univers un caractère essentiel, concentrationnaire et dominant [...] Rien ne peut dominer une telle entreprise sinon le souci de la victoire artistique. Le monde extérieur ne peut commander que la rivalité. Dès qu'une autre priorité apparaît, c'est la Puissance de la réalité qui commence à dicter ses conditions. Le romancier à vocation totale est un valet éternel de l'éternel roman, un Sganarelle aux gages du chef-d'oeuvre. (22)

Face à ce dernier, le roman totalitaire

érige un trait, dominant ou pas, irrémédiable ou non, de l'aventure humaine, en son caractère total. La vérité se fait mensonge par sa systématisation. L'art sert au déséquilibre des rapports de l'homme avec la réalité au profit de l'autre. (30)

Chez Lukàcs, en effet, non seulement le réalisme est déterminé par le concept de totalité, «totalité

globalisante de la vie figurée¹» et reflet de la totalité objective du devenir historique, mais aussi, la réflexion sur les avant-gardes littéraires est basée sur une vision du monde comme allégorie d'un Néant transcendant² et s'oppose à «un mouvement anti-réaliste contemporain ainsi que les tendances fondamentalement formalistes qui s'y révèlent» lié «au développement d'une littérature "littéraire"³». On retrouve ces idées, moins subtilement développées, chez Gary, y compris, comme on vient de le montrer, le rôle «exemplaire» de Kafka qui représente pour Lukàcs «une décadence artistiquement intéressante⁴». Une phrase comme «Franz Kafka est l'exemple classique de l'homme qui s'immobilise dans une peur panique et aveugle de la réalité effective⁵» paraît directement sortie de la plume de Gary, de même que l'accusation de maniérisme (Pour Sganarelle, 370, Lukàcs, 93) dirigée contre l'avant-garde, ou la complaisance envers le néant. Notons finalement que la conception lukàcsienne de l'histoire comme paradigme

¹ G. Lukàcs, Soljenitsyne, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

² Id., Signification présente du réalisme critique, Paris, Gallimard, 1960, p. 99.

³ Ibid., p. 87.

⁴ Ibid., p. 168.

⁵ Ibid., p. 150.

téléologique, comme devenir émancipateur progressif de l'humanité et son rapport au telos du récit¹ n'est pas sans rappeler certaines idées garyennes sur la relation entre les oeuvres individuelles et la naissance d'une Humanité future médiatisée par la culture (Ch. VIII).

La conception garyenne du roman est également proche de celle de l'Antidestin de Malraux pour qui le roman est l'instrument d'une lutte de l'Art contre le destin. Le romancier arrache les «formes du monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne²» et crée «des formes rivales de l'apparence³». L'oeuvre d'art est donc la création d'un monde souverain, expression de la liberté humaine et répond à une nécessité, un besoin impérieux, celui de nier l'omniprésence de la réalité comme donné irréfutable et de lui opposer «un monde irréductible à celui du réel⁴» où la logique des choses est d'une autre nature que «celle imposée par le monde⁵». Ces citations

¹ Cf M. Angenot, «Le réalisme de Lukàcs», in G. Lukàcs et la théorie littéraire contemporaine, Association des Professeurs de Français des Universités et collèges Canadiens, Montréal, 1983, p. 141-142.

² A. Malraux, Les voix du silence, Paris, Gallimard, 1952, p. 318.

³ Id., L'Intemporel, Paris, Gallimard, 1976, p. 146.

⁴ Idem., Voix du silence, p. 318.

⁵ Ibid., p. 275.

sont toutes applicables à Gary dont l'oeuvre abonde en références et allusions à Malraux (que ce soit l'essai, les entrevues, les autobiographies ou les romans) et à la lutte contre le destin que mène le roman.

Cette conception philosophique du roman est centrée sur un projet idéologique¹: lutter contre la réalité par la fiction pour affirmer la liberté de l'homme et, à travers la culture, changer la vie et transformer le monde. Gary oppose cet idéal à une littérature moderne qu'il accuse de démissionner devant le réel, quand ce n'est pas de simple nombrilisme. Fonctionnant lui-même dans un univers foncièrement dichotomique, il ne peut la concevoir que purement formelle:

La seule question posée, ouverte, est alors celle de la technique: le romancier de l'âge nucléaire ne cherche même plus en lui-même ou dans la complexité de ses rapports avec l'univers ce qu'il a à dire, il cherche ce qui n'a pas encore été fait dans les oeuvres accomplies. Curieuse attitude, à la fois fascinée et négative: ce n'est pas le monde que l'on regarde, ce sont les espaces blancs dans les marges et entre les lignes de ce qui a déjà été écrit. (42)

¹ Au sens où P. Macherey utilise ce terme comme programme fonction d'un thème idéologique général repris dans l'oeuvre, in Théorie de la production littéraire, Maspéro, 1966, p. 189-190.

À partir de là, Gary s'en prend violemment à une «véritable caste littéraire¹» qu'il baptise les ventriloques, c'est-à-dire les écrivains de «pseudo-romans» et les critiques qui se caractérisent par «l'utilisation, toujours abusive, de Freud dans l'accession de l'hermétisme, de l'inavoué, de l'inexprimé, de l'informe, de l'obscur, de l'irrationnel et du bizarre au rang de Source du sens, où gît la Clé» (376). Cette conception de la littérature, selon lui, se console avec elle-même «en jouant avec ses propres mécanismes, en devenant un véritable "art pour l'art", s'exerçant gratuitement, hors de toute mise à l'épreuve par la réalité [...]» (376). On reconnaîtra ici, dans l'allusion à la masturbation intellectuelle, une des marques de l'ironie garyenne qui n'est pas toujours des plus subtiles. Ce «logos vaso-freudien» joue sur son «apparence de profondeur» et se réclame de «la philosophie du langage» (377). Surtout, il est «incapable de s'exercer sur la réalité» et «cette situation se traduit par la prolifération de véritables 'rébus', 'puzzles' et jeux littéraires, et devient le facteur déterminant dans la création des oeuvres 'blanches', d'apparence fermée, qui permettent aux

¹ P. 375, voir tout le chapitre: «Le règne des ventriloques»; le chapitre IV «Les romanciers du souffle coupé» sur le Nouveau Roman et LIV et LV sur Goldmann.

cabalistes de les 'ouvrir', c'est-à-dire de les créer¹» (378).

Bref, la nouvelle critique — qui se trouve être aussi en majeure partie les nouveaux écrivains puisque la notion d'écriture, introduite par Barthes, efface les frontières — est une imposture², une esbrouffe à la profondeur³ et à l'hermétisme. Elle conçoit une oeuvre dont «la voix vient entièrement de l'extérieur» (378). Pour bien entériner son

¹ On suppose que les mots mis en relief sont à considérer comme des gros mots.

² Double ironie ici puisque la critique revendiquera elle-même l'imposture du texte (Manganelli: «La littérature comme mensonge»; Beaudet: «Littérature l'imposture») mais aussi parce que Gary lui-même ne cesse de poser la littérature ainsi, comme nous l'avons indiqué au début de cette introduction. Il est évident qu'il y a désaccord sur le type d'imposture et que pour Gary, l'imposture de la nouvelle critique vient de ce qu'étant purement formelle, elle n'a plus aucun rapport avec le fond, la vie, la réalité, une réalité authentique indépendante du langage.

³ Étrange conception de la théorie freudienne chez Gary puisque l'inconscient, justement, n'y est pas du tout une profondeur, mais une surface; cf. Freud, «Le moi et le ça» in Essais de psychanalyse, Payot, 1981, p. 238: «Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface.» C'est peut-être là la distinction la plus importante entre Gary et la nouvelle critique qui a intégré les principes freudiens: la dichotomie fond/forme pose en effet une profondeur, celle des idées et des thèmes exprimés, thèmes généralement idéalistes (vie, mort, homme, sagesse, bonté, justice...). Dans cette optique, la meilleure forme est celle qui exprime le mieux (meilleure feinte) la condition humaine considérée comme profonde au nom d'une certaine conception des Belles Lettres: bien écrire, clarté, harmonie des figures, etc.)

parti-pris, Gary retourne à son modèle, Tolstoï, révélant par la même occasion une conception quelque peu simpliste de la lecture:

Une oeuvre ouverte qui dit tout devient gênante, inutilisable, elle vous limite: elle empêche son ventriloque de la créer. Tolstoï dit tout: on ne peut rien lui faire dire [...] le délire interprétatif n'y trouve plus son compte, l'abstraction ne peut plus tourner en roue libre. (379) (Nous soulignons.)

Notons également, pour bien souligner la position de Gary par rapport au langage et à la forme, cette remarque sans équivoque:

[...] dès que le problème du langage, de 'l'écriture' devient déterminant chez le romancier, nous versons dans le maniérisme, dans le fantastique ou l'irréalité [...] Nous avons alors le roman de la littérature, c'est-à-dire de l'évasion [...] Le souci extrême de l'écriture est un refus de faire face, une recherche de l'île déserte. (370)

Ce parti pris peut prendre des proportions délirantes lorsque Gary déclare péremptoirement vouloir écrire un brouillon de roman dans une langue avec laquelle il a perdu la familiarité de l'usage (ce qui, ironiquement, correspondrait assez bien à la conception moderne de l'écrivain en exil dans sa propre langue), langue qui:

[...] ne saurait prendre le dessus sur moi par la richesse de ses possibilités [...] je serai infiniment moins tenté d'explorer les possibilités de la langue que celles de mon imagination, de

l'Histoire, de l'aventure, du mouvement, de la vie [...] Ce que je perdrai en littérature, je le gagnerai en réalisme, en participation plus directe du lecteur à la péripétie. (119) (Nous soulignons.)

On voit bien ici que réalisme équivaut à transparence et illusion, de même que littérature, au sens péjoratif, est associé à langage et polysémie.

Ne s'agit-il pas là d'une véritable peur du langage¹? Le «conserver aux mots leur signification» de la critique traditionnelle² semble bien être également l'impératif catégorique de l'auteur de Pour Sganarelle qui préconise, lui, «l'emploi traditionnel du langage» (156).

Or, il se trouve que 1965, date de publication de Pour Sganarelle, est aussi l'année où Barthes, un des principaux intéressés, publie Critique et vérité³ pour répondre aux attaques violentes de R. Picart dans Nouvelle critique et

¹ Au sens où Léo Bersani parle du réalisme comme peur du désir dans «Le réalisme et la peur du désir» in Littérature et réalité, Paris, Points, 1982, p. 47-80. Cette peur va d'ailleurs de pair avec le refus de l'inconscient et une conception de l'écrivain maître de lui-même et de son roman. Sujet plein, langage transparent, persuasion du lecteur... voilà la base de l'esthétique romanesque garyenne.

² R. Picart dont nous allons parler ci-dessous.

³ R. Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1965.

nouvelle imposture¹ décrit par E. Roudinesco comme «un pamphlet d'une rare bêtise²». Dans la première partie de sa réponse que nous examinerons brièvement ici, Barthes, après avoir noté que la critique, pour être subversive, doit seulement «parler du langage, au lieu de s'en servir, [...] redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et [...] attenter par là à l'ordre des langages³», analyse les caractéristiques de cette conception traditionnelle de la littérature⁴. Ces caractéristiques se regroupent sous la notion de vraisemblable critique définie ironiquement comme «ce qui va de soi» ou ce que le public en général (circonscrit par rapport aux oeuvres de masse) croit possible⁵ de même que par un ensemble de prescriptions esthético-morales; celles de l'objectivité, du goût et de la clarté («le langage [...] cherche à fuir [...] la

¹ R. Picart, Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Paris, J. J. Pauvert, collection Libertés, 1965.

² E. Roudinesco, Histoire de la psychanalyse en France, 2, Paris, Seuil, 1986, p. 397.

³ R. Barthes, op. cit., p. 14.

⁴ Celle de Picart et ses alliés qu'il représente comme le montrent les nombreuses manifestations de soutien en sa faveur dans les journaux de l'époque (1965-66 est aussi l'année de la querelle de l'humanisme).

⁵ Voir aussi «Vraisemblance et motivation» in Figures II de G. Genette, Paris, Seuil, Points, 1969 et, plus récemment, la notion d'horizon d'expectatives dans T. Pavel, Univers de la fiction, Seuil, 1988, p. 153.

'tradition', c'est-à-dire l'intelligibilité», Pour Sganarelle, 289).

Dans la deuxième partie, qui est une sorte de manifeste de la nouvelle littérature/critique, Barthes rappelle que la notion de genre tend à s'estomper pour céder la place à celle d'écriture et que l'écrivain est «celui pour qui le langage fait problème¹». Il évoque certaines notions clés comme la responsabilité de la forme et l'ambiguïté constitutive du message poétique et, c'est là l'apport plus proprement psychanalytique (Lacan), le sens vide qui supporte les sens multiples de l'oeuvre, une idée qu'il reprendra notamment dix ans plus tard en disant que la littérature est «catégoriquement réaliste en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir²». Encore une fois, c'est l'inadéquation du langage et du Réel qui sous-tend l'ouvrage. Une phrase en particulier semble écrite tout spécialement pour répondre aux anathèmes de Gary contre la nouvelle critique:

En ajoutant son langage à celui de l'auteur et ses symboles à ceux de l'oeuvre, le critique ne 'déforme' pas l'objet pour s'exprimer en lui, il n'en fait pas le prédicat de sa propre personne; il reproduit une fois de plus,

¹ R. Barthes, op. cit., p. 46.

² R. Barthes, Leçon, Paris, Seuil, 1978, p. 20-23; il s'agit ici du réel tel que défini précédemment par S. Leclaire.

comme un signe décroché et varié, le signe des oeuvres elles-mêmes, dont le message, infiniment ressassé, n'est pas telle 'subjectivité' mais la confusion même du sujet et du langage¹.

Pour Barthes, la critique se distingue par son ironie, c'est-à-dire par «la question posée au langage par le langage², ironie, ajoute-t-il, qui n'est jamais perceptible aux adversaires de la nouvelle critique.

Il semble donc que le refus du langage réflexif et un certain parti-pris de vraisemblance situent Gary en porte-à-faux par rapport à une critique et des écrivains qui, même s'ils abordent la littérature de différents points de vue, se regroupent autour d'une interrogation généralisée de la réalité et du langage et chez qui les notions d'inconscient, de sujet, d'énonciation et de désir sont directement liées au travail d'écriture. Dire, en effet, que le roman doit être «mis à l'épreuve par la réalité» (376) ou confronté à ses critères (378), que l'art moderne, fasciné par la «réalité³» (46) et sans rapports avec la

¹ R. Barthes, Critique et vérité, p. 71.

² Ibid., p. 74. Ironie donc très différente de l'ironie garyenne.

³ Gary fait bien, lui aussi, cette distinction entre réel et réalité qui rappelle celle de Leclaire et de la psychanalyse lacanienne mais d'une façon purement négative: il oppose les deux termes radicalement alors qu'en fait ils ne s'opposent pas. Il y a de la réalité (du langage) parce qu'il y a du manque, du Réel. Gary reconnaît par ailleurs qu'il y a de l'art parce qu'il y a du manque dans la

réalité, est incapable de résoudre les problèmes de cette dernière¹ (378), n'est-ce pas encore une fois poser un fond et une forme indépendants, l'un ne faisant qu'exprimer l'autre? N'est-ce pas séparer irrémédiablement une réalité «authentique» d'un langage «expressif», postuler une réalité hors langage dans une conception qui fait de la modernité un langage sans réalité alors que le roman n'existe ni pour restituer une réalité dont il serait le pur reflet, ni pour créer un langage sans aucun rapport avec elle mais justement pour questionner ce rapport, pour le rendre énigmatique. S'il reconnaît, d'un côté, que le langage n'est jamais innocent², il ne peut pas, de l'autre,

réalité (108 par exemple) mais seulement d'un point de vue idéologique, pas logique: il y a de l'injustice, des inégalités, de la mort, de la souffrance... ce qui fait que son oeuvre est si fortement thématisée. La réalité, que Gary appelle ailleurs le fantastique de la réalité en parlant de Kafka et des nouveaux romanciers, c'est l'inauthentique, c'est du langage qui se prend pour objet (111) au lieu de s'en prendre à la réalité. Le fait qu'un roman puisse chercher à explorer, justement, comment le langage crée la réalité ou tenter d'inscrire dans son propre langage les conditions même de sa possibilité lui échappe.

¹ Une des nombreuses contradictions de cet essai qui affirme ailleurs: «On ne peut associer un seul titre de chef-d'oeuvre à un changement significatif d'une réalité qui l'ait inspiré». (85)

² «Le langage en lui-même est chargé d'un sens toujours anachronique: il n'évolue qu'à peine, il ne connaît pas de révolution» (Pour Sganarelle, 102). Il n'en connaîtra pas dans l'écriture garyenne, c'est là un des points que nous développerons.

pousser jusqu'au bout les conséquences de ce constat et toute tentative de dépassement de l'opacité des mots lui devient suspecte. Il écrit à propos de Flaubert: «ce grand bourgeois a été le premier romancier [...] fasciné par la contemplation sado-masochiste de ses propres suintements, c'est-à-dire les mots [...]» (111). Gary refuse ainsi la notion moderne d'écriture¹. Pour lui, l'origine du roman doit être la réalité, c'est-à-dire une extériorité radicale². D'une manière symptomatique, il rejette d'un même mouvement le Réel et le langage, ce qui semble indiquer une certaine logique dans le parti pris, car prendre la réalité pour origine et fin de l'écriture et le langage comme un instrument magique (qu'est-ce que la transparence sinon un «appareil» qui permet de voir les choses dans les mots) qui transpose l'un dans l'autre, c'est penser le langage et le roman comme expression-

¹ Telle que définie par Barthes dans Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, Points, 1953, p. 11-17 et dans Sade, Fourier, Loyola, Points, 1971, p. 16. Voir aussi M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Folio/Essais, 1959, p. 279-282. Ironiquement, dans Pour Sganarelle, Gary se moque de l'«écriture» ainsi que le disent nos rénovateurs authentiques du langage» (371) tandis qu'à la page suivante il cite un de ses critiques qui aurait déclaré: «Si un écrivain c'est avant tout un style, M. Romain Gary est un écrivain».

² Les couples fond/forme, intériorité/extériorité, surface/profondeur sont justement ce que la nouvelle critique remet en question.

description-représentation même si, comme on le verra dans ses romans, ce miroir déformant a un but subversif.

Prôner une esthétique qui se veut réaliste de par sa création d'une «réalité fictive qui emporte entièrement l'adhésion, et où le vraisemblable ne se distingue plus de la réalité» (154), c'est bien dire qu'il faut dissimuler ce que la fiction a de concerté, c'est-à-dire d'artificiel; quant à emporter l'adhésion, encore faut-il que cette réalité fictive aille de soi ou réponde à une prévision raisonnable de ce qu'un lecteur croit possible. La vraisemblance, en effet, n'est-ce pas tout ce qui est conforme à l'opinion d'un public donc ce que l'on nommerait aujourd'hui idéologie (la doxa barthésienne), c'est-à-dire «un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs¹» ou encore «ce qui se répète et consiste²»? Les maximes et les répétitions abondent d'ailleurs dans les romans garyens comme dans Pour Sganarelle, de même que les «épiphrases sentencieuses» (Genette) et les interventions du discours dans le récit. Généralement, des passages de l'essai se

¹ G. Genette, «Vraisemblance et motivation», in Figures II, Points, 1969, p. 73.

² R. Barthes, R. Barthes par R. Barthes, p. 108. Barthes ajoute que par ce dernier verbe elle s'exclut de l'ordre du signifiant.

retrouvent dans le discours du narrateur ou des personnages dans les romans.

Affirmer que le roman est «une mimique rigoureuse de la réalité» (62), n'est-ce pas prôner une théorie de l'imitation «qui ne fait aucune différence entre fiction et représentation, l'objet de la fiction se ramenant pour elle à un réel feint qui attend d'être représenté» et oublier que «le langage ne peut représenter parfaitement que du langage¹?» Que signifie une authenticité conçue comme «un réalisme sans réalité» (59) qui convainc le lecteur par un mélange judicieux de réalité et de fiction² sinon une vraisemblance à la fois retorse et naïve³? Retorse dans la mesure où elle consiste (le terme doit être pris ici littéralement) à affirmer la toute puissance de la fiction sur une réalité qu'elle tente de subvertir en l'assignant

¹ G. Genette, «Frontières du récit», *ibid.*, p. 55.

² «[...] tout art est arrangé en vraisemblance, c'est-à-dire en pouvoir de convaincre, le réalisme ne pouvant être autre chose» (*Pour Sganarelle*, 115).

³ «la vraisemblabilisation du récit offre un moyen très sûr d'atteindre un destinataire [...] si l'on donne au lecteur l'impression que ses façons à lui de concevoir le monde et ses phénomènes sont respectées, il risque d'accepter par la suite la 'valeur' exemplaire que possèdent des événements [...] inventés», A. W. Halsall, *L'Art de convaincre*, Paratexte, Toronto, 1988, p. 152.

(en la signant) à un style¹ mais naïve parce qu'elle croit en même temps qu'il suffit d'écrire «dragon» à la place de moulin à vent pour que ce dernier se mette effectivement à exister comme dragon dans la lecture, ce qui relève d'une esthétique du conte de fées ou du roman-feuilleton. Dans un des innombrables passages de Pour Sganarelle qui fait référence au Don Quichotte de Cervantes, en effet, Gary caractérise bien cette esthétique et ce à quoi elle s'oppose:

Le chevalier de l'angoisse [il s'agit de Kafka évidemment] a repris Don Quichotte, dans le personnage de K. en empêchant le moulin à vent de devenir tout à fait dragon, en lui conservant une part de son aspect familier, mais en lui communiquant déjà tout le côté terrible de ce dragon latent. Il lui a révélé le caractère fantastique de la réalité. Il a contaminé Sancho par le pouvoir persuasif de Don Quichotte, le frappant à la fois d'horreur, de consternation et d'incompréhension devant ce moulin qui a perdu son côté familier mais en lequel il n'arrive cependant à reconnaître de dragon que l'angoisse qu'il lui cause déjà. Cependant que notre Don Quichotte-Sancho moderne, le K. du Procès, est lui aussi terrorisé par ce moulin d'un réalisme implacable, sans trace de dragon, de rêve, de transcendance, de surnaturel [...] qui nie tous les espoirs de transcendance que la vue d'un seul

¹ «la littérature reste la valeur d'usage d'une société avertie par la forme même des mots, du sens de ce qu'elle consomme» (Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p. 27). Nous reviendrons sur ce point dans la conclusion à propos du mythe.

dragon rendrait à notre imagination
(57). (Nous soulignons.)

Cet extrait assez long est révélateur en ce qu'il rassemble à la fois les rapports réalité-fiction et le rôle de l'imagination dans la création romanesque en relation à une oeuvre considérée comme l'origine de la tradition romanesque occidentale, mais aussi en ce qu'il souligne la différence entre son auteur et une nouvelle conception de la littérature qui se réclame, on l'a vu, de Kafka. En somme, dit Gary, le roman pour moi, c'est Cervantes contre Kafka¹, opposant ces deux écrivains selon le paradigme total-totalitaire. Ce que Gary reproche au roman moderne (Kafka), c'est de faire du dragon une métaphore du refoulement (un dragon «latent», ce qui est confirmé plus loin lorsque Gary ajoute: «rapport de Don Quichotte avec le dragon, ou de Freud avec l'inconscient» (65)), refoulement qui est pour lui cette part de la réalité contre laquelle il faut lutter par l'illusion, ce qui revient à dire qu'il faut croire à ses fantasmes. C'est là une croyance pour le moins dangereuse et Don Quichotte est là, justement pour prouver le contraire, ce en quoi il rejoint Kafka pour

¹ Comme, pour Lukács, Thomas Mann contre Kafka. Pour l'importance de ces deux auteurs comme pôles de la modernité, nous renvoyons à M. Robert, L'Ancien et le nouveau, Paris, Payot, 1963.

montrer que la fiction n'est pas là pour faire croire au fantasme mais pour en pointer la vérité comme illusion¹. Ce que Gary veut éliminer du roman mais qui ne peut pas ne pas faire retour sous la forme de la répétition, c'est la condition même de l'écriture telle que la conçoivent ses «ennemis» du «réalisme fantastique»:

L'écriture est impensable sans le refoulement. Sa condition, c'est qu'il n'y ait ni un contact permanent ni une rupture absolue entre les couches. Vigilance et échec de la censure. Que la métaphore de la censure soit issue de ce qui, dans le politique, regarde l'écriture en ses ratures, blancs et déguisements, ce n'est pas un hasard [...] L'apparente extériorité de la censure politique renvoie à une censure essentielle qui lie l'écrivain à sa propre écriture².

Cette répétition nous ramène au vraisemblable garyen que nous nommerons, en en modifiant un peu les modalités énoncées par Genette, un vraisemblable artificiel qui serait la théorie, implicite et explicite, de sa propre pratique et qui souffre souvent du «démon explicatif» et de

¹ «L'expérience du monde désenchanté que Don Quichotte introduit en littérature est celle qui dissipe l'histoire en lui opposant la banalité du réel [...]», M. Blanchot, De Kafka à Kafka, p. 174. Il faut se rappeler ici que Freud définit le fantasme comme «fiction protectrice», La Naissance de la psychanalyse, Paris, Payot, 1956, p. 174.

² J. Derrida, L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, Points, 1967, p. 334-345.

«bavardage¹». On comprendra mieux, à partir de là, pourquoi Pour Sganarelle est intégré à une trilogie romanesque, comme si l'essai et le roman se rejoignaient dans une même forme.

L'esthétique garyenne comporte donc une certaine forme de «réalisation», nécessaire pour la «consommation courante, qui exige que la fiction soit prise dans une illusion, même imparfaite, et à demi jouée, de réalité²». Dans les romans, cette motivation implicite se heurte à la métafiction et à la parodie, c'est-à-dire à un certain discours de la fiction sur elle-même, à une motivation explicite, pour ainsi dire, qui fonctionne théoriquement contre l'autre. Le roman apparaît alors comme un mélange de transparence réaliste XIX^{émiste} et de motivation explicite renvoyant plutôt au roman du XVIII^e, siècle où, on le sait, le débat réalité-fiction connaît son apogée³ associé à la fortune du roman (les allusions au XVIII^e sont d'ailleurs fréquentes dans ses romans, notamment Les Enchanteurs et Europa).

¹ G. Genette, op. cit., p. 79.

² Ibid., p. 97.

³ Il continue aujourd'hui comme en témoigne le Portrait du joueur déjà cité ou The Counterlife de Philip Roth, Penguin, New York, 1988.

Un autre aspect de Pour Sganarelle éclaircira peut-être encore mieux la façon de penser de Gary: le paradigme total-totalitaire cède parfois la place à un autre, roman fermé-roman ouvert. Qu'il s'agisse d'un écho d'Eco ou d'une pure écoïncidence, le couple ouvert-fermé subit un véritable renversement puisque l'oeuvre ouverte, on s'en souviendra, était définie par Eco comme «projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives» ou encore, trois ans plus tard, d'«une ambiguïté fondamentale du message¹». De plus, Eco précisait que l'ouverture étant une constante de l'oeuvre d'art, il était difficile de concevoir une oeuvre fermée, ce qui laisse plus de place au travail du texte comme théâtre d'une production où se rejoignent le producteur et son lecteur tels que définis par Barthes².

Gary, lui, n'y va pas par quatre chemins et ne recule pas devant le paradoxe: le roman «ouvert», en effet, «enferme l'intelligence dans son monde» alors que le roman «fermé» lui «laisse au contraire toute liberté de 'créer' l'oeuvre et de substituer son originalité à celle du romancier [...] puisque l'absence d'un sens inhérent et

¹ U. Eco, L'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil, Points, 1962, p. 11 et 306.

² Dans L'Encyclopedia Universalis, op. cit.

l'obscurité font qu'il ne risque plus d'être pris en flagrant délit» (381, nous soulignons). Pour comprendre comment un roman «ouvert» peut «enfermer» et un roman «fermé» «laisser toute liberté», il faut sans doute se référer à ce que Barthes nommait l'asymbolie de la conception traditionnelle de la littérature définie comme une impossibilité

de percevoir et de manier des symboles, c'est-à-dire des coexistences de sens; [...] la fonction symbolique très générale qui permet aux hommes de construire des idées, des images et des oeuvres, dès lors qu'on dépasse les usages étroitement traditionnels du langage, cette fonction est troublée, limitée, censurée¹.

Le roman ouvert dans lequel Gary «enferme l'intelligence» n'en offre pas moins un programme intéressant; il est en effet:

bouillonnant d'une puissance intérieure qui refuse de se figer dans un 'fini' [...] en changement constant de vérité, de vision, de sens, de point de vue, où le personnage, tantôt entièrement formé,

¹ R. Barthes, Critique et vérité, p. 40. Nous soulignons; la censure est ici un terme très intéressant qui renvoie à une activité consciente, politique, contrairement à celle dont parle Derrida comme condition de l'écriture. Dans un certain sens, cette censure consciente ne peut que renvoyer à l'autre, inconsciente (pourquoi nier, en effet, en répétant et en insistant, la polysémie ou l'ambiguïté du langage?) dont un des symptômes «directs» est d'ailleurs l'affirmation de maîtrise absolue de l'écrivain sur son texte qui traverse Pour Sganarelle, et son corollaire, la maîtrise du lecteur, l'angoisse d'être lu en d'autres termes.

tantôt s'ouvrant soudain [...] sur une identité nouvelle [...] dans un changement d'identité constant, chaque aspect permettant au romancier d'exprimer un de ses rapports avec la réalité, de la mimer, de la parodier, [...] dans le seul but de la création d'un univers romanesque [...] Peut-être faudra-t-il prévoir pour le lecteur la possibilité de choisir son univers au sein de l'oeuvre, et l'identité sur laquelle il décide [...]» (71-73).

Si l'on se fie à la lettre de ce passage, il est essentiellement mobile et inachevé. Un roman «où le mouvement de la pensée exclut tout choix définitif, toute fixation» (72) doit automatiquement répondre aux critères bakhtiniens de plurilinguisme par exemple, et l'on n'est pas étonné de voir apparaître dans le même contexte le nom de Dostoïevski associé à ceux de Cervantes, Proust et Joyce².

L'essentiel de la poétique garyenne est concentré dans ces quelques lignes. Tout d'abord le rôle central du personnage et de sa fonction qui s'associe directement à celle du roman: parodier la réalité. La lutte contre la

¹ Magnanime, Gary «accorde» ici une certaine liberté au lecteur, alors qu'il déclare ailleurs: «On ne saurait concevoir de lecteur libre» (113).

² Le fait que, dans le même contexte, Tolstoï soit passé du côté de Balzac et Flaubert est pour le moins étonnant puisque nous avons vu qu'il représente le modèle du romanesque pour Gary (c'est une des nombreuses contradictions de cet essai).

réalité passe donc par un instrument textuel: le personnage, et une stratégie: la parodie. C'est donc là aussi que se situera la ligne de partage entre la théorie et la pratique, entre le projet idéologique et le roman puisque ce dernier ne peut, bien sûr, que parodier du langage. Si, dans Pour Sganarelle, la réalité n'est jamais «pensée» comme texte, c'est-à-dire comme un ensemble de discours sociaux, dans les romans, elle ne peut être que cela, par la force des choses, pour ainsi dire, puisque aucune dose de «talent» ne fera que du langage puisse mimer autre chose que du langage ou des discours, serait-ce en ayant recours à la toute-puissance de la pensée.

Ainsi dans les nombreux passages qui font allusion à la parodie¹, Gary applique indifféremment le concept de parodie au discours, à des textes littéraires et à des événements mais il est évident que toutes ces parodies ne peuvent se ramener qu'à une seule forme: le langage du roman et le type de relation qu'il entretient avec la réalité comme langage². Il conviendra donc d'étudier ce

¹ Voir entre autres p. 11, 65, 82, 110, 137, 140-4-6, 285.

² «L'hédonisme de la logique, l'esthétisme conceptuel et l'éthique puritaine de la vérité [...]» (166), les théories freudienne et marxiste telles qu'il les interprète et/ou qu'elles sont utilisées, sont les cibles favorites de la parodie garyenne.

plurivocalisme de plus près afin de déterminer s'il s'agit d'un simple plurivocalisme d'opposition qui consiste à retourner un discours contre lui-même par l'effet du contexte, à l'ironiser, ou d'une forme plus subtile que nous nommerons plurivocalisme du partage intime¹ et qui a l'avantage de faire une place beaucoup plus grande à l'autre et à la différence. La question des identités multiples, par exemple, peut très bien se poser à partir d'un auteur-sujet plein dont la multiplication dans le texte n'est qu'une répétition infinie du même, c'est-à-dire la pure mise en scène d'une idéologie.

Si nous avons insisté à la fois sur l'importance de l'«intertexte» littéraire où s'articule la période centrale de la production romanesque de Gary et sur le rôle de Pour Sganarelle comme poétique (au sens de projet esthétique-idéologique) écrite dans une certaine mesure en réaction contre cet intertexte, c'est parce qu'il se joue là une certaine forme de plurivocalisme en rapport étroit avec les romans de la dite période mais aussi avec la métamorphose finale de Gary en Ajar et l'écriture d'une seconde poétique, Pseudo, dont le titre programmatique est significatif. La «carrière» littéraire de l'écrivain se

¹ Nous empruntons ce terme à l'étude de H. Godard, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985, p. 135-140.

joue entre ces deux noms, entre ces deux poétiques et les problématiques qui s'y posent, de même que dans les romans, à la fois très semblables et très différents qu'elles représentent, défendent et justifient, voire dont elles font partie.

Trois autres aspects de l'oeuvre garyenne ne sont pas explicitement développés dans Pour Sganarelle mais sont cependant directement liés à la parodie de la réalité. Le premier est capital, il s'agit de ce nous appellerons la métafiction définie brièvement comme auto-référence. Ceci non seulement parce que tous les romans de Gary thématisent la fiction¹ et sa relation à la réalité mais aussi parce que l'ensemble des structures narratives (parodie, descriptions, discours narratif, personnages, style indirect, bref tout ce qui constitue l'univers diégétique)

¹ Nous utilisons ce terme ici pour signifier que la fiction se prend pour objet et au sens d'image obsessionnelle propre à Gary, sous-jacente à toutes les modulations de son oeuvre (Weber) ou comme image fondamentale liée au sujet spécifique de chaque oeuvre (puisqu'en réalité elles ont toutes le même) et au projet idéologique (Macherey) qui serait ici la-lutte-contre-la-réalité-par-la-fiction (Cf. M. Angenot, op. cit., p. 203, «Thème»). Ceci ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres thèmes, secondaires, qui ont été étudiés par G. Gallagher, Univers de Gary, thèse de doctorat, Université Laval.

renvoie lui aussi à cette relation¹. Certains titres, que nous nommerons thématiques², sont à cet égard révélateurs; citons les plus directs: Les Mangeurs d'étoiles, Les Enchanteurs, Les clowns lyriques, Pseudo, La Danse de Gengis Cohn (danse parodique) et même Les Racines du ciel qui renvoie indirectement au couple réalité-fiction.

Les personnages, dont les discours et les actions (narrées) parodient des discours et des actions (réalité comme texte) d'une société référentielle³, sont donc à la fois parodiques et métafictifs. Parodiques puisque ces mêmes actions et discours ont toujours pour but de transformer des actions et discours réels par un discours fictif. Ceci répond bien au triple but de la parodie tel que défini par C. Thompson comme refonctionnement, détournement et distanciation ironique de certains traits du texte parodié pour les retravailler et les intégrer à un

¹ C'est pour cette raison que nous l'étudierons avant la parodie au chapitre II.

² G. Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987, p. 78-82.

³ Le référentiel ici, c'est ce que Gary nomme la réalité qui entre dans la fiction, «ce fumier aux sources d'une oeuvre» (Pour Sganarelle, 9) et aussi «les systèmes d'intercompréhension, topoï, configurations idéologiques qui circulent dans le discours social», M. Angenot, op. cit., «Référent», p. 171.

nouveau texte, le texte parodiant¹.

En même temps, comme le signale M. Rose², il existe une relation étroite entre la parodie et la métafiction, la métafiction étant une forme d'autoparodie, le discours de la fiction se parodiant lui-même comme discours. Ce phénomène semble évident dans des romans comme Les Mangeurs d'étoiles et Europa (qui est en même temps une parodie du Nouveau roman) et dans un personnage récurrent comme le Baron qui réapparaît dans un grand nombre de romans comme pur signe textuel au milieu des autres personnages de «chair», de «sang» et de «viscères» (Pour Sganarelle, 15); mais résiste-t-il à l'analyse?

Les deux autres aspects sont directement liés. Il s'agit de la simulation et du Kitsch. La fiction garyenne se veut en effet simulation d'un univers, elle veut faire croire à ce qui n'est pas à partir de ce qui est. Elle met donc en oeuvre une double stratégie: stratégie des apparences d'une part, stratégie parodique de l'autre. Or les discours parodiés ont presque toujours un point commun que nous décrirons ainsi: ils constituent un aspect

¹ C. Thompson, «Problèmes théoriques de la parodie», Études littéraires, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 15.

² M. Rose, Parody/Meta-fiction, Croom Helm, Londres, 1979.

omniprésent et controversé de la réalité contemporaine sous sa forme de société capitaliste de consommation, le kitsch. Si l'on peut en faire remonter la première systématisation au Bouvard et Pécuchet et surtout au Dictionnaire des idées reçues de Flaubert (1881 et 1911), ce sont Broch et Musil¹ qui attirent l'attention sur ce phénomène au début du siècle. Il prend de plus en plus d'ampleur sous la forme de ce que G. Scarpetta appelle «une sous-culture de masse (forme contemporaine du kitsch²)» et pose, dans la période post-mortem des avant-gardes pures et dures, la question des rapports du majeur et du mineur. Cette question est évidemment d'un abord difficile mais Scarpetta la met en contexte en distinguant quatre attitudes: un académisme qui exclut l'un au profit de l'autre au nom d'une rigidité purement morale; une barbarie qui fait exactement l'inverse, et pratique ainsi une autre exclusion; un nivellement réducteur qui ne distingue rien et pour qui tout se vaut; enfin une attitude transgressive qui cherche des critères de démarcation précis qui donneraient accès

¹ Cf. H. Broch, «Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'oeil», in Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, TEL, 1966, p. 311-325 et R. Musil, notamment in «De la bêtise», in Essais, Paris, Seuil, 1978, p. 296-318.

² G. Scarpetta, L'Impureté, Paris, Grasset, Figures, 1985, p. 78.

à un fonctionnement afin de pouvoir jouer en déjouant, c'est-à-dire éventuellement de se servir du mineur dans un registre différent. Il s'agit là, en quelque sorte, de ne pas céder sur un désir, celui de la distinction, dans la mesure où cette dernière se rattache à la volonté de toujours penser la différence.

Le kitsch, comme on le verra, est étroitement lié au stéréotype et à ce qui insiste et consiste (idéologie). À partir de là, il se rattache à un ensemble de notions comme l'accumulation, la répétition, l'exploitation, la spéacularisation simple (imaginaire naïf) qui tournent autour de la figure du même. Intégré à un certain jeu, il peut avoir un pouvoir subversif mais ce dernier lui est conféré par le jeu qui le déboîte¹ et le distancie; plus généralement, il s'oppose à la subversion sous toutes ses formes et la recherche de critères de démarcation pourrait passer par le couple plaisir/jouissance qui traverse l'oeuvre de Barthes, la subversion étant dans l'indécidable². L'oeuvre subversive n'est-elle pas celle qui met en perte la doxa (comme répétition sécuritaire du

¹ Cf. R. Barthes, L'Obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982, p. 181.

² Id., Le plaisir du texte, Paris, Seuil, Points, 1973, p. 53 («La subversion doit produire son propre clair-obscur»).

même¹)? Le kitsch serait alors la bonne conscience du langage.

Dans un dernier temps, nous étudierons donc la fiction garyenne comme simulation, stratégie des apparences, dans ses rapports à la séduction et à l'érotisme. La simulation joint le double aspect de la tromperie et de la séduction inhérent à cette oeuvre à la préoccupation constante du féminin qui la marque d'un sceau spécifique. On verra ensuite comment s'articulent la simulation et le kitsch puisque ces deux termes entretiennent une relation privilégiée avec l'authenticité et l'artifice qui constituent les deux pôles principaux du roman garyen et de sa poétique. Si on peut apparenter la simulation au plus faux que le faux, le kitsch a également un double fond qui l'apparente davantage au plus vrai que le vrai.

Nous avancerons dans cette thèse le point de vue suivant: les oeuvres mineures posent d'emblée une dualité, celle du monde comme réalité première, sensible et inéluctable et celle de la fiction comme double; leur

¹ Pour Sganarelle consacre d'ailleurs un chapitre central (spatialement) au kitsch baptisé «La culture canaille» (215-229) et qui est, ironiquement, un modèle de répétition incessante de la même idée, à savoir que l'art mineur, quel qu'il soit, a toujours contribué à l'art majeur, qui s'en nourrit.

langage n'existe pas car il est pure instrumentalité ou pure transparence. Elles sont donc, à des degrés divers de subtilité, essentiellement duelles. Dans le pire des cas, (romans Harlequins, romans feuilletons, romans fleuves, etc...) elles se font pourvoyeuses d'une illusion naïve, celle d'un doublage (une doublure?) simple de la réalité qui relève de l'ordre du fantasme. Dans le meilleur des cas, celui que Barthes nomme réflexivité simple ou encore intellectualisme, elles introduisent un déplacement critique qui s'enracine dans une idéologie idéaliste et positiviste. Elles sont fidèles dans les deux cas à ce que l'on pourrait appeler une structure oraculaire naïve: elles narrent un événement tel qu'il aurait dû se produire, c'est-à-dire selon une certaine logique du prévisible¹. En ce sens, elles peuvent être assimilées à un antidestin. Leur horizon est la signification et la communication (voire le didactisme du roman à thèse). Gary s'inscrit dans cette conception du roman comme lutte contre la réalité. Chez lui, cette lutte prend la forme de la parodie satirique et de la simulation.

Les oeuvres majeures fonctionnent à partir d'une problématique plus complexe qui implique un tiers: le vide

¹ Nous nous inspirerons ici de Clément Rosset, Le Réel et son double, Paris, Gallimard, 1976.

qui les supporte comme cause (le Réel) et comme origine impossible de leur propre fonctionnement. Elles sont donc tournées vers leur propre langage comme élément à la fois premier et dernier de ce fonctionnement qui est en même temps leur histoire. Leur horizon est le désir qui les travaille et leur assomption en tant que sujet (auteur-texte-lecteur¹). Elles tendent par là même à se situer aux limites extrêmes de la parodie satirique pour ne pas dire en dehors.

Celle-ci semble ainsi relever de la meilleure feinte, celle qui souligne avec le plus de subtilité le paradoxe de la fiction, mais qui consiste néanmoins à trancher d'une manière ou d'une autre entre le vrai et le faux au nom d'une authenticité latente. En ce sens, elle est toujours plus ou moins didactique. L'oeuvre majeure, par contre, relèverait d'une feinte indécidable qui relativise l'opposition du vrai et du faux. D'un côté, un texte qui veut dire, dans ses détours, ce que son langage occulte, un texte de savoir en quelque sorte; de l'autre, un texte dont l'énonciation en roue libre met en scène une apparition-disparition, un texte où la narrativité est déconstruite et

¹ Cf. la conception du roman de Sollers comme auto-analyse.

où l'histoire reste cependant lisible¹. Un texte de jouissance qui fait trou dans le savoir.

Mineures ou majeures, les oeuvres entretiennent une relation inévitable avec le kitsch, un phénomène qui fait son apparition (sans disparition) avec l'avènement de la bourgeoisie. Le kitsch, naïf ou parodique est une dimension incontournable de la société moderne (et post-moderne...). Le mineur naïf s'y complaît et s'y confond (Delly), le mineur critique le parodie et le dénonce comme discours de l'aliénation — c'est là, à notre avis la place d'un écrivain comme Gary — mais ne peut vraiment s'y arracher puisque le propre de la relation duelle (imaginaire²) est d'être toujours spéculaire et donc de répéter, serait-ce en les distanciant, les caractéristiques des deux pôles en présence. Au niveau de la narrativité³,

¹ R. Barthes, op. cit., p. 18: Les romans de M. Kundera par exemple. Voir «Le point de vue de Satan» de F. Ricard, Postface à La vie est ailleurs, Folio, 1973, p. 465-474. Aussi l'introduction de S. Suleiman, Le roman à thèse, p. 7-33, qui résume la dialectique didactique/réflexivité.

² Imaginaire en ce qu'elle suppose la possibilité de combler le manque dans l'Autre (la réalité joue ici, à tort, le rôle de l'Autre; Gary la désigne souvent dans Pour Sganarelle comme 'l'autre'. Ceci mène à une certaine nostalgie de la plénitude qu'il nomme fraternité.

³ Au niveau de la forme, si la narrativité est sous-tendue par une croyance en l'universel du récit, en la bonne conscience du langage, elle apparaît alors comme une forme de kitsch: raconter des histoires, c'est sauver le monde.

il y a peu de différence entre un roman-feuilleton et un roman de Gary. Le majeur intègre le kitsch et le travaille pour le subvertir, il le traite à partir du vide même que ce dernier tente d'éviter à tout prix comme la négation radicale de tout ce qu'il incarne (les principes d'autorité: substance, être, cause, raison, morale).

L'intérêt propre de Roman Gary réside dans ce que nous appellerons le statut limite de son oeuvre. Il a écrit et publié quelque vingt-cinq textes (romans, une pièce de théâtre, entretiens, autobiographie, récits, nouvelles, un essai; cinq des romans ont été écrits en anglais et réécrits par Gary en français) qui jouissent d'un certain succès populaire en France et à l'étranger; 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 d'avant-garde. Or le caractère métafictif de ses romans et le projet parodique omniprésent dont ils participent devrait théoriquement les situer au coeur même de la problématique romanesque contemporaine¹. Il en va de même pour la simulation et, plus généralement, le kitsch qui, comme nous l'avons signalé, occupe une place

¹ Cf. le n° d'Études littéraires déjà cité et L. Hutcheon, A Theory of Parody, Methuen, New York & London, 1986.

centrale dans le tissu des discours qui fondent la mythologie de notre époque (y compris un certain kitsch scientifique) et que ses romans mettent en scène. Le rapport de Gary au kitsch cependant n'est pas seulement de distanciation. Dans une certaine mesure, et c'est celle-ci que nous essayerons de déterminer, son oeuvre comporte une dimension kitsch puisqu'une forme essentielle de celui-ci consiste à répéter obsessivement, compulsivement, une forme narrative qui cherche à dire l'impossible plutôt que de cerner l'impossible à dire. En d'autres termes, il semblerait qu'il n'ait pas vu (ou plutôt écrit) que si la vérité a structure de fiction, la fiction n'est pas nécessairement l'énoncé de la vérité. C'est ce «ratage» de la forme (et donc de sa responsabilité) qui nous semble important et qui, à notre avis explique en partie la réception. Les raisons pour lesquelles il est ignoré de l'avant-garde devraient être suffisamment claires après ce que nous avons dit dans cette introduction. En ce qui concerne la critique universitaire, il est possible que le manque d'intérêt soit lié à la mauvaise presse actuelle de la critique thématique ou au fait que l'auteur n'est pas mort depuis assez longtemps, voire à l'idéalisme souvent naïf qui imprègne la plupart de ses romans. Quant à la réception populaire, une réflexion rapide sur les critères

de choix qui ont poussé Gallimard à publier certaines de ses oeuvres en édition de poche et pas d'autres (même si elles sont publiées plus tard, c'est l'ordre qui importe ici) fournirait peut-être un élément de réponse: les titres encore non publiés dans cette collection sont ceux des romans les plus «métafictifs» (à l'exception de Les Mangeurs d'étoiles qui peut de toute façon être lu, selon la compétence du lecteur, comme un simple roman ironique mais réaliste), c'est-à-dire impossible à lire sans un certain intérêt pour la fiction réflexive. La part réflexive de ces romans peut leur nuire auprès d'un public qui cherche une «histoire» comme auprès d'une critique universitaire qui s'intéresse normalement à la réflexivité, d'une part parce que le discours a tendance à détruire le récit (l'illusion); d'autre part, parce que cette réflexivité reste, justement, fortement thématifiée. Quelles que soient les raisons de cette réception problématique, l'oeuvre de Gary, même si elle appartient au genre mineur (ce qu'il n'aurait d'ailleurs pas tout à fait nié lui-même¹) n'en reste pas moins l'enjeu d'un questionnement intéressant en ce qui concerne la distinction majeur/mineur en littérature, un domaine dont nous n'ignorons ni les difficultés ni les dangers, mais

¹ Cf. Pour Sganarelle, p. 110 et 120.

dont on ne peut se débarrasser, en ignorant, précisément, des écrivains comme Gary.

On procédera donc à une étude des principaux romans de cet auteur en partant du paradoxe de la fiction et sous les trois rubriques mentionnées dans cette introduction: métafiction, plurivocalisme (parodie), simulation et kitsch étant entendu dès le départ que ces trois domaines ne sauraient en aucun cas être indépendants l'un de l'autre¹. Nous nous efforcerons tout au long de ce travail de souligner le lien qui les unit.

Notre démarche consistera en un va et vient entre la théorie, la critique et les romans. Dans chaque partie, nous tenterons de confronter les romans garyens à la réflexion contemporaine sur la fiction. Ces deux réseaux fonctionnent donc souvent en parallèle. Dans la première partie, nous ferons appel à la réflexion contemporaine sur la fiction envisagée d'une manière générale telle qu'elle a pu se développer chez des théoriciens comme Genette, Todorov, K. Hamburger, Macherey, Dällenbach, M. Robert, etc... En ce qui concerne la

¹ Notons également que les concepts théoriques utilisés pour l'analyse de cette oeuvre sont tous suggérés, ou indiqués, pour ainsi dire «organiquement», par l'oeuvre elle-même.

parodie, c'est surtout chez Bakhtine que nous puiserons les concepts nécessaires à l'étude de Gary mais nous tiendrons compte également de ses prolongements chez Kristeva, Hutcheon et autres spécialistes de la question. Dans la dernière partie, nous nous référerons principalement aux théories de Baudrillard sur la simulation. La théorie du kitsch reste assez diffuse pour que nous ne citions ici que deux auteurs, A. Moles et M. Calinescu, qui se sont particulièrement intéressés à ce sujet.

Nous ferons aussi amplement appel à certains théoriciens et écrivains : le «l'avant garde» comme les membres du groupe Tel Quel ou de la revue Art Press mais c'est surtout à Roland Barthes que nous devons le plus quant à une conception plus générale de la littérature qui recoupe d'ailleurs la plupart du temps les topiques qui nous intéressent ici : paradoxe, polyphonie, parodie, simulation, imaginaire, etc... Les textes de Barthes constitueront tout le long de cette thèse un contrepoint à ceux de Gary, particulièrement en ce qui concerne la théorie et la pratique de la subversion par l'écriture. Ils énoncent, en quelque sorte, une théorie de la mobilité en littérature et répondent à une volonté constante d'empêcher tout discours de «prendre», de nier l'identification comme réduction obsessionnelle à

l'identique, et donc de tenter de penser sans cesse l'autre dans sa différence. C'est là, il nous semble, un horizon suffisamment exigeant pour tout critique qui se penche sur la question de la littérature.

II. De l'autre côté du miroir: réalité, fiction et
métafiction.

[...] si la fiction de la fiction est de n'être pas fiction, sa vérité est d'être fiction.

G. Genette

Lorsque les codes, tant du point de vue du contenu que de l'expression, ne parviennent pas à être suffisamment re-destinés aux fins de la réussite ultime du signifiant, ils laissent une sorte de résidu référentiel modifiant la lisibilité. L'attitude du lecteur enclin à faire comparaître l'auteur réel correspond de fait à une situation d'écriture.

A. Belleau

Ils arrivèrent ainsi jusqu'à dix heures du soir, mais sans avoir réussi à passer de l'autre côté du miroir, sans avoir pu passer, ne serait-ce que la tête, de l'autre côté. Le couvercle restait toujours abattu, ils n'arrivaient pas à sortir de la boîte où on les avait rangés.

[...] L'époque du vrai cinéma, Willie. Ce n'était pas alors du chiqué — ou, si vous préférez, c'était vraiment du chiqué [...] Du chiqué qui arrivait à la vraie poésie — qui ne se contentait pas d'imiter la vie [...]

Il marche, il marche, pensait Willie, avec soulagement. Ça, c'est du réalisme [...] Il était même capable de battre les puissants réalistes sur leur propre terrain¹.

La modernité (puis le postmodernisme) on l'a vu, naît d'une crise même de la notion de réalité, du peu de réalité du réel. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, cette période qui s'étend, grosso modo, de 1950 à 1980 en ce qui

¹ R. Gary, Les Couleurs du jour, Paris, Gallimard, 1952, p. 139 et 169-170.

concerne la production romanesque de Gary, le développement massif de la technologie, l'extension des médias et le rôle que jouent ces derniers dans la production d'un consensus social, l'accélération généralisée des modes (dans tous les sens du terme, y compris celui des modes de perception) et des découvertes scientifiques, tous ces phénomènes concourent à fonder une ère des simulacres et du trompe l'oeil étroitement liée à l'espace publicitaire de plus en plus envahissant et à une crise des références¹.

Les distinctions traditionnelles entre réel et simulé, réel et image, éclatent et «il n'existe plus de différence notable entre réel et effet de réel²». Si, comme nous l'avons dit dans l'introduction de ce travail, la question des rapports entre réalité et fiction a toujours préoccupé les hommes depuis que le monde existe, l'ère de la simulation généralisée exacerbe pour le moins le problème en brouillant les frontières, les limites que la raison avait jusque là tenté de définir clairement³.

¹ Voir, entre autres, les textes de Baudrillard, spécialement Les stratégies fatales, Paris, Livre de poche, Essais, 1983, et de P. Virilio, L'horizon négatif, Paris, Galilée, 1984.

² P. Virilio, op. cit., p. 199.

³ Où sont ces limites à la télévision, par exemple, qui mêle documentaire, téléroman à l'eau de rose, publicité, nouvelles et analyses diverses dans un même discours

Face à ce phénomène homogénéisant que certains perçoivent comme une forme particulière de nihilisme¹ ou comme un nivellement réducteur qui tend à aplatir toutes les distinctions sur l'horizon économique de la consommation, quelques écrivains, essayistes et philosophes affirment une volonté renouvelée de distinction et la nécessité d'une réflexion qui ne soit ni «une restauration éclectique et nostalgique du passé et de ses valeurs (tradition, religion et sacré 'intégristes') ni une acceptation résignée des simulacres et effets de surface² [...]». Il s'agit plutôt, comme le définit Scarpetta dans un véritable «programme», d'une mise en scène consciente, distanciée, «où l'illusion est désignée comme telle, où le spectacle est avoué, redoublé [...] où l'au-delà de la fiction est toujours une autre fiction³». D'où l'intérêt

homogénéisant dont les principes sont souvent dictés par les commanditaires et où la forme doit se couler dans un horaire que seuls peuvent bouleverser les événements sportifs et les émissions de variétés à grande cote d'écoute.

¹ Voir en particulier P. Murray, «Circulez y a rien à croire!», Art Press, janvier 1987, n° 7, p. 14-15 et P. Sollers, «Le roman comme conversation», p. 11-13 ainsi que le reste du dossier «nihilisme» dans le même numéro.

² C. Buci-Glucksmann, «La postmodernité», Le Magazine littéraire, décembre 1985, p. 42.

³ G. Scarpetta, L'Artifice, Paris, Grasset, Figures, 1988, p. 17.

renouvelé pour le kitsch comme indistinction et le retour du baroque, son antithèse en quelque sorte, comme exaspération de l'artifice, du semblant, jeu de formes et de codes, univers du masque sous le masque où la nature elle-même n'est plus qu'un signe.

L'esthétique qui se déploie dans les romans de Gary et qui consiste à affirmer l'authenticité de la fiction par rapport à une réalité qui laisse à désirer (littéralement) mérite donc qu'on s'y intéresse en détail, ne serait-ce que parce qu'elle se tisse dans la trame même des phénomènes que nous venons de décrire selon certaines modalités que nous nommerons, dans cette première partie, métaphictives en précisant brièvement, pour l'instant, que nous entendons par métafiction certaines formes de réflexivité du texte.

1. Manque, langage, fiction.

À l'origine, nous disent deux penseurs contemporains, il y a la «dissonance métaphysique située au coeur de la vie¹» ou une «discordance fondamentale²» qui fait que «le rapport humain au monde a quelque chose de profondément,

¹ G. Lukács, Théorie du roman, op. cit., p. 65.

² J. Lacan, Séminaire II, Paris, Seuil, 1978, p. 201.

initialement lésé¹». Pour Lukàcs, cette dissonance est au fondement de toute oeuvre d'art qui la structure comme base d'une totalité achevée en soi. Chez Lacan, la vérité (la discordance, le désir) a structure de fiction. Mais ces deux formulations recouvrent un même constat: il y a de la fiction parce qu'il y a du manque. Or, si l'on admet qu'il existe une relation étroite entre le manque et le langage, il faut ajouter que la fiction structure le langage d'une façon qui ouvre sur le manque². La fiction est alors une forme qui inscrit dans son propre fonctionnement l'inadéquation même du langage dont elle se supporte au Réel. C'est là le caractère propre de la littérature, puisqu'elle est faite avec du langage, de mettre en scène, par un jeu complexe, sa vaine tentative d'atteindre l'objet de son désir, le Réel, dans un langage qui ne peut, par définition, que le manquer. Mais cette tentative, pour être vaine, n'en a pas moins sa nécessité absolue qui est un

¹ Ibid., p. 199. Cf. aussi la «dissonance constitutive» de Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, «Notes de travail», Paris, Gallimard, TEL, 1964, p. 287.

² L'oeuvre d'art, dit Heidegger, «ouvre à sa guise l'être de l'étant». Manque/être, la jonction entre ces deux termes s'accomplit par le biais de la notion lacanienne de manque à être (Écrits, p. 627) l'être qui manque au sujet de langage, sujet du désir toujours troué de l'Autre. Cf. aussi: «L'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience. Faire analyse de la littérature dans ce sens; comme inscription de l'être», Merleau-Ponty, op. cit., p. 251.

questionnement incessant du langage et du monde que l'on pourrait nommer ironie¹. Celle-ci serait donc à la fois la distance, la lucidité de savoir que «se tenir dans le langage, c'est déjà être au dehors²» et que le langage est sans extérieur. C'est dans le jeu de ces deux propositions, dans cette extériorité intérieure, que la fiction inscrit son désir.

En somme la fiction est doublement articulée: à la fois à une réalité désormais perçue comme construction de mots, comme ensemble de récits sur le monde³, et au Réel comme impossible, comme manque ou sens vide qui supporte tous les autres.

Comment caractériser ce jeu complexe qui ne peut que faire éclater l'opposition intérieur/extérieur et placer d'emblée la fiction sous le signe du paradoxe, que ce soit sous la forme intérieur/extérieur, créance/lucidité, taire/désigner ou cacher/révéler? Comment décrire la relation entre fiction, réalité et Réel? La plupart des théoriciens ou écrivains qui tentent de répondre à cette

¹ On peut également penser à l'ironie socratique, à celle de Lukács (Théorie du roman, 69/70) ou encore à la «consubstantielle ironie» du roman de Kundera, Art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p. 164.

² M. Blanchot, De Kafka à Kafka, p. 173.

³ M. Butor, Répertoire I, Paris, Minuit, 1960, p. 7-11.

question ne se réfèrent pas explicitement à ces trois termes mais seulement au couple réalité-fiction pour parler de leurre, de mensonge, de tricherie, «cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage¹».

Que la fiction soit mensonge ne signifie pas qu'elle travestit une vérité immuable, extérieure et vérifiable par des critères «objectifs» mais bien plutôt qu'elle constitue un détour qui fasse vaciller une opposition fondamentale: celle du vrai et du faux, pour la traiter à sa manière. Non pas en disant «ceci est vrai» ou «ceci est faux» — elle remet justement en question ce type d'assertion catégorique — mais en dialectisant ce couple par un jeu des mots (dont le jeu de mots peut être une forme) qui cherche à défaire la stabilité et la specularité des représentations. Même si le discours romanesque peut avoir, par certains de ses aspects, une fonction persuasive², cette persuasion n'est pas réductible à un simple discours idéologique qui viserait à illustrer une thèse, elle est plutôt une séduction, «une performativité caractéristique [...] qui,

¹ R. Barthes, Leçon, p. 16.

² S. Suleiman, par exemple, dans Le roman à thèse, ou A. Halsall dans L'Art de convaincre.

en disant, fait, fait croire, c'est-à-dire fait voir¹». Pour Todorov, cette performativité est essentiellement liée au mensonge:

Tout récit est proféré pour servir à un but précis qui n'est pas le seul plaisir des auditeurs. Le constatif est ici enchâssé dans le performatif. De là résulte la profonde parenté du récit avec la parole feinte. On frôle toujours le mensonge tant qu'on est dans le récit. Dire des vérités, c'est presque déjà mentir².

Plus qu'un discours idéologique qui se répète et consiste, la fiction est esthétique: «non point réaliste, mais juste³». Sa seule raison d'être est de dire ce qu'elle seule peut dire.

Toutefois, puisqu'il est lié également à la réalité en tant qu'elle est une construction de mots qui masque le manque réel, ce mensonge présente certaines affinités avec le proton pseudos freudien, le premier semblant, la représentation ratée qui fait qu'il y a quelque chose plutôt que rien et que ce rien ne peut être symbolisé que

¹ L. Marin, «Le roi, son confident et la reine ou les séductions du regard», Traverses, n° 18, février 1980, p. 26.

² T. Todorov, Poétique de la prose, Paris, Seuil, Points, 1971, p. 27.

³ R. Barthes, R. Barthes par R. Barthes, p. 108.

par le langage qui le masque et le suscite à la fois¹.

La fiction romanesque doit donc inventer son propre langage, cette «syntaxe imperfectible²» qui est doublement mensongère puisque d'une part, elle impose son ordre et ses figures là où la réalité (les événements) n'est que hasard, et que d'autre part, elle comporte comme cette dernière une part de représentation impossible mais inévitable que chaque texte symbolise d'une façon qui lui est propre.

À la réalité tout court, la littérature substitue une réalité fictive à part entière qui obéit à ses propres lois. Ainsi, pour M. Butor, la différence réside dans le fait que le récit littéraire n'est pas vérifiable, qu'il ne renvoie pas à des faits authentifiables grâce à une référence extérieure mais seulement à une cohérence purement interne: «le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence [...] où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître³».

¹ Voir S. André, Que veut une femme?, Paris, Navarin, 1986, p. 79. En d'autres termes, le Réel, même s'il existe avant le signifiant, n'est repérable comme tel qu'à partir du signifiant.

² G. Manganelli, «La littérature comme mensonge», L'Infini, n° 13, printemps, 1986, p. 21. Dans cet article, l'auteur propose l'adunaton, l'impossible, comme figure de la littérature.

³ M. Butor, op. cit., p. 9.

La relation entre réalité et fiction est à la fois étroite et complexe:

La fiction est autre chose que la réalité, mais en même temps, ce qui est apparemment contradictoire, la réalité est la matière de la fiction. Cette contradiction n'est effectivement qu'apparente, car c'est bien seulement dans la mesure où la réalité est la matière de la fiction que la fiction est d'une autre nature que la réalité¹.

Quoique leur formulation soit quelque peu différente, K. Hamburger et M. Butor se rejoignent cependant sur le point fondamental que «la phénoménologie de la littérature et celle de la réalité se spécifient mutuellement²».

Le paradoxe de la fiction est donc bien la forme d'une relation complexe et subtile entre le vrai et le faux qui tente de symboliser à sa manière la question de la vérité. On pense ici au conteur soudanais de Ouellet et Bourneuf qui, dans un dialogue préliminaire à la narration, établit

¹ K. Hamburger, La logique des genres littéraires, Paris, Seuil, 1977, p. 39.

² Ibid., p. 29. Pour K. Hamburger, ce sont d'abord les propriétés de la langue qui permettent la production d'une réalité fictive et ce n'est pas seulement dans l'énoncé qu'il faut chercher la différence entre réalité et fiction mais dans l'énonciation. Au-delà de cette étude linguistique, la psychanalyse permettra de poser la question du sujet de la fiction comme lieu d'une écriture-lecture et tenant compte de l'énonciation et de l'altérité.

un pacte avec ses auditeurs:

- N. Je vais vous dire un conte.
 A. Bien entendu
 N. Tout n'y est pas vrai.
 A. Bien entendu.
 N. Mais tout n'y est pas faux.
 A. Bien entendu¹

Ce dialogue exprime succinctement à la fois le pacte narrateur-lecteur sur l'illusion volontairement partagée et le paradoxe du vrai et du faux qui vient se loger dans le «mais». La littérature relève d'un univers rituel où règne l'ambiguïté:

La littérature s'organise comme une pseudo-théologie, où un univers entier est célébré, sa fin et son commencement, ses rites et ses hiérarchies, ses êtres mortels et immortels: tout est exact, tout est faux².

Si la question de la fiction narrative reste si difficile à cerner, c'est peut-être justement à cause de cette ambiguïté constitutive qui échappe constamment à toute tentative de définition absolue, de capture. Le roman reste «le paradoxe du genre [qui] réside dans le chercher à faire croire, dans cette volonté de suggestion, qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit

¹ R. Ouellet et R. Bourneuf, L'Univers du roman, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 77.

² G. Manganelli, op. cit., p. 24.

de l'illusion¹». Paradoxe que Genette exprime de la seule manière qui puisse lui faire honneur, paradoxalement: «Si la fiction de la fiction est de n'être pas fiction, sa vérité est d'être fiction²».

Ici se préciserait la double articulation dont nous parlions plus haut. La question de la fiction est intimement liée à celle de la perception du monde. Toute fiction tributaire de l'idée de représentation est fondée sur la constitution d'un double, d'une copie qui médiatise le monde. Le monde se produit ainsi sur la scène de la conscience par l'intermédiaire de ses représentants et si la copie comporte des lacunes, il s'agit de les combler jusqu'à ce jour hypothétique où la nappe enfin continue du monde sera complètement maîtrisée (pour Gary la naissance de l'Homme est simultanée à la mort de l'art). Pour le réalisme garyen donc, qui nie le manque constitutif et s'appuie sur la réalité qui le masque, la fiction devient une représentation de la représentation, c'est-à-dire une copie améliorée par le pouvoir didactique de l'imagination. Réaliste dans sa conception du monde — il y a un monde objectif, extérieur dont la connaissance est le reflet —

¹ M. Robert, Roman des origines, origines du roman, Paris, Gallimard, TEL, 1972, p. 33.

² G. Genette, Préface à La Logique des genres littéraires de K. Hamburger, p. 14.

Gary est idéaliste dans celle de la fiction, dans son désir de transformer ce monde; celui-ci doit devenir un produit de la pensée. Cette fiction rejoindra alors l'idéologique, le message qui s'inscrit dans la structure, insiste et répète, vise à la plénitude et à combler le trou du Réel. C'est là une vision assez statique des choses: le monde, la réalité, sont figés, objectivés, pour se prêter plus facilement à une description exhaustive qui a pour fonction d'exprimer et de corriger, de communiquer un savoir dans un langage assertif. Cette conception est remise en question par certaines oeuvres contemporaines qui se construisent autour du mouvement, d'une perception plus fluide où le monde et la conscience s'échangent constamment et où le langage est proprement symbolique, c'est-à-dire non pas la simple désignation du monde mais sa profération¹. Ce jeu des mots tend à subvertir la structure en faisant jouer la polysémie, la rupture de la syntaxe, le rythme — celui du corps, bien sûr² — ou certains agencements narratifs, et en

¹ Au sens où ce monde se construit dans son énonciation même, une fois atteint ce point où «seul le langage agit, 'performe' et non 'moi', R. Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 62.

² Le sujet qui écrit, en effet, est «une relation: il est défini par son ouverture au monde des choses et des hommes par la médiation d'un corps et d'un langage» (M. Collot, «Thématique et psychanalyse», in Territoires de l'imaginaire, Paris, Seuil, 1986, p. 217). Son désir de Réel n'est jamais épuisé par les constructions habituelles de la conscience qui restent inadéquates. En d'autres

creusant, au coeur même de son dire, la place de l'énonciation qui le profère¹. Il ne s'agit plus tant de dire l'impossible que de cerner l'impossible à dire. Cette différence entre la vérité comme savoir, comme énoncé, et la vérité comme trou dans le savoir, comme énonciation, passe par la relation complexe entre un Réel, le symbolique et l'imaginaire. La fiction s'évertue à représenter un Réel qui est irreprésentable mais seulement démontrable² — c'est là déjà un paradoxe fondamental — elle fonctionne donc en s'appuyant sur une représentation qui le manque toujours et une formalisation qui le suscite sans le représenter. L'imaginaire, le symbolique et le Réel forment une trinité dont les trois termes ne fonctionnent pas l'un sans l'autre: «Face à S qui distingue et à I qui

termes, la réalité est un texte qui demande à être toujours dépassé, ré-écrit, et pour comprendre cette ré-écriture, il faut passer, selon les termes de M. Collot, par une alliance de la phénoménologie et de la psychanalyse qui permet de saisir la richesse des investissements corporels dans le texte littéraire, le texte étant l'inscription d'un corps percevant et désirant (p. 219). Le couple réalité/fiction renvoie alors au couple énoncé/énonciation et au langage puisque la constitution d'un sujet fictif, comme celle du sujet réel, ne peut être qu'un effet de langage.

¹ Le paradoxe ne s'inscrit plus dans un système à deux termes, réalité-fiction, mais à trois, où le langage joue le rôle de tiers.

² R. Barthes, Leçon, p. 22.

lie, R est donc l'indistinct et le dispersé comme tels¹».

On touche ici à la question de l'identité et de la différence, du même et de l'autre. Après la philosophie qui réfléchit sur ce couple primordial dans toute pensée depuis des siècles, la linguistique et la psychanalyse ont montré la fonction essentielle de l'altérité dans la constitution du sujet comme effet de langage (Lacan) et partant, dans la fiction. Pour Benvéniste, par exemple, il n'existe pas de 'je' sans 'tu':

Le sujet se sert de la parole et du discours pour 'se représenter' lui-même, tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle l'autre à le constater [...]. Du seul fait de l'allocution, celui qui parle de lui-même installe l'autre en soi et par là se saisit lui-même².

L'oeuvre entière de Freud et plus tard, celle de Lacan, se fondent sur la relation d'altérité dans sa double dimension du rapport à l'autre³ (le semblable à la fois semblable et

¹ J. C. Milner, Les noms indistincts, Paris, Seuil, 1983, p. 8. Nous renvoyons à tout le chapitre I, RSI.

² E. Benvéniste, «Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne», in Problèmes de linguistique générale, I, Paris, Gallimard, TEL, 1966, p. 77.

³ On pense ici aux travaux de Bakhtine où l'altérité joue un rôle central et sur lesquels nous reviendrons à propos de la parodie.

différent) et à l'Autre radicalement différent (le Réel).

Cette double dimension de l'altérité qu'on pourrait voir comme relation à la réalité (autre¹) et relation au Réel (Autre) détermine deux modes de traitement: un mode imaginaire qui fonctionne par identification, c'est-à-dire en ramenant l'autre au même, au connu et qui a donc tendance à représenter, à mettre en images, et un mode symbolique qui tente de formaliser l'Autre, c'est-à-dire de le penser dans sa différence radicale. Ceci ne signifie pas que symbolique et imaginaire soient complètement indépendants, pas plus qu'ils ne le sont du Réel. Si l'imaginaire semble renvoyer plus directement au Même et le symbolique à l'Autre, le symbolique ne peut distinguer sans le support de l'imaginaire qui ne peut lier sans celui du symbolique puisque toutes ces opérations ont lieu dans un langage qui n'existe que parce que le Réel est impossible. C'est ce qui fait que le Réel n'est pas imaginable (représentable) mais démontrable: il y a du Réel².

Il en résulte, pour la fiction, une alternative: soit traiter le Réel par l'imaginaire (ce qui équivaut à

¹ C'est ainsi que Gary appelle la réalité quand il n'utilise pas le mot «Puissance».

² Voir le chapitre cité dans J. C. Milner, Les noms indistincts. Il y a du Réel se distingue de Le Réel est car il y a est une proposition thétique qui n'a de contenu que sa position même.

l'occulter) via le symbolique et dans ce cas le langage est un pur moyen, instrument, il est transparent; soit traiter le Réel par le symbolique via l'imaginaire. Le langage est ici opaque, problématique, il devient l'objet (et le sujet) d'un travail qui met en scène son ambiguïté constitutive, sa polysémie, son pluriel (Barthes).

Dans le premier cas, la réalité est l'horizon ultime, la fiction est analogique; elle feint de copier, voire de déformer, et sa structure relève de la meilleure feinte, elle ne renvoie fondamentalement à l'autre que dans la mesure où il est le même. Dans le second, le Réel est l'horizon, la limite impossible; la fiction est alors homologique, feinte indécidable, et son langage n'est plus que question du langage qui la supporte, son apparition, disparition; son extérieur, intérieur.

D'où la tendance de la fiction contemporaine, dans une large mesure et sous diverses formes (Proust, Gide, Nouveau Roman, Borges, etc.) à l'autoréférence, à l'autonymie qui, selon Dällenbach, retourne le récit et le rend indécidable, l'énoncé et l'énonciation se renversant l'un dans l'autre dans une réversibilité généralisée¹. D'où également la

¹ L. Dällenbach, Le récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977, p. 147. Ce qui ne signifie pas que la réflexivité n'existait pas avant l'époque contemporaine, au contraire, mais c'est seulement avec celle-ci qu'on peut parler de littérature réflexive plutôt que de réflexivité en littérature; voir «La réflexivité en littérature» de R.

question que posait Foucault de savoir si ces phénomènes ne pourraient pas constituer les prémisses d'une ontologie de la littérature¹.

2. Gary et le vide: une métafiction compulsive.

Gary, quant à lui, affirme et répète, dans Pour Sganarelle comme dans ses romans, implicitement (dans les structures) et explicitement (discours) que:

Tout chef-d'oeuvre est d'abord
ce qui n'est pas: C'est une
absence dans la réalité dont
il nous fait prendre
conscience (Pour Sganarelle,
108).

Ou encore, dans une formulation homophonique qui souligne l'opposition réalité/fiction:

La création artistique naît de
ce que l'homme n'est pas, de
ce qu'est la réalité (ibid.,
11).

De telles affirmations, on le verra, portent souvent à confusion car elles semblent renvoyer à un traitement symbolique du manque constitutif de l'être par l'art alors qu'elles trouvent leur accomplissement, à l'inverse, dans

Breuer, in L'Invention de la réalité, Paris, Seuil, 1988, p. 161-184; dirigé par P. Watzlawick.

¹ M. Foucault, «Le langage à l'infini», Tel Quel, n° 15, 1963, p. 44-53.

un traitement qui vise à rendre ce manque inopérant. Les personnages garyens sont obsédés par le vide:

C'est en vous et ce n'est pas
là, c'est un trou en vous, un
trou à côté de vous — un tel
trou que cela en devient une
présence, une présence à côté
de soi, on est hanté [...]
(Les Couleurs du jour, 188).

Le vide, sous la forme de l'absence, du manque, du trou, du néant, soustend l'oeuvre entière¹. Cette carence au sein même de la réalité sera thématisée comme profondeur négative diamétralement opposée à la surface, au trompe-l'oeil (illusion de profondeur), à la séduction, bref à la fiction qui ne cessera dès lors plus de parler d'elle-même

¹ Depuis les premiers romans où l'humanité est soit «un sac immense, dans lequel se débattait une masse informe de patates aveugles et rêveuses» (Éducation européenne, 261), soit «des beaux vêtements avec personne dedans [...]» (Le Grand vestiaire, 175), en passant par Les Racines du ciel et Les Mangeurs d'étoiles où le héros sent, dans le premier, «un tel trou, un tel vide, qu'il lui fallait tous les troupeaux d'Afrique pour le remplir» (Les Racines du ciel, 109) et dans le second, cherche désespérément à nier que «la terre appartenait aux hommes et qu'il n'y avait personne d'autre, pas de puissance, pas de mystère» (Les Mangeurs d'étoiles, 372), jusqu'aux derniers qui deviennent une apologie de la surface, c'est-à-dire, en termes garyens, de la fiction. Citons pour exemple la prière ironique de Bebdern dans Les Clowns lyriques: «[...] Permettez-nous d'accéder à la surface, rendez-nous superficiels! Donnez-nous un millimètre de profondeur [...]» (101) ou le symbole complexe des cerfs-volants dans le roman qui porte ce titre emblématique et dont une des faces, la légèreté, flotte dans un ciel bleu sans profondeur, bleu de l'idéal, de l'invention, de la fiction libératrice.

puisqu'elle est seule capable de faire face au néant et à la solitude qui en résulte. Dans son premier roman, dans une mise en abyme sur laquelle nous allons revenir, le narrateur parle à son amie d'un livre écrit par un des personnages qui est écrivain:

Tu sais, Dobranski écrit un livre [...] Que dit-il dans ce livre? [...] Que nous ne sommes pas seuls, dit-il [...] (Éducation européenne, 103).

Dans Les Racines du ciel, les éléphants, qui sont en quelque sorte la baleine blanche de Melville, deviennent eux aussi le symbole de ralliement contre la solitude.

Dans Le Grand vestiaire, le héros découvre que

l'on ne peut demander à la vie son sens, mais seulement lui en prêter un, que le vide autour de nous n'est que refus de combler [...] (Le Grand vestiaire, 169). (Nous soulignons.)

Et dans Les Couleurs du jour, Garantier, Willie et La Marne luttent chacun à sa façon contre le vide, l'absence et la solitude, l'ensemble de leurs fictions personnelles constituant la narration.

Or, la question de la solitude humaine face au néant est un thème familier du XX^e siècle. On peut mettre en parallèle, par exemple, la phrase de Pour Sganarelle précédemment citée qui oppose naître et n'être, avec un

passage significatif de Blanchot:

L'homme prend conscience de
lui-même comme séparé, absent
de l'être, il prend conscience
de ceci qu'il tient son
essence de n'être pas¹.

Mais là où Blanchot continue en situant le néant à la
source même de la liberté humaine, le manque à être étant
constitutif de cette condition et de la forme du désir,

cela dit aussi cette merveille
que le néant est un pouvoir,
que je puis ne pas être: de là
vient liberté, maîtrise et
avenir pour l'homme²

Gary, lui, refuse le néant et, comme le dit très bien G.
Gallagher: «le vide se présente comme un trou à combler³»
(mot qui revient d'ailleurs fréquemment dans ses oeuvres),
à faire disparaître. Comment? Il faut l'«imaginariser»,
c'est-à-dire le recouvrir en le fractionnant thématiquement
comme manques partiels dans la réalité, par exemple
l'injustice, la solitude, la masculinité source de
violence, etc., que la fiction dénoncera en leur opposant

¹ M. Blanchot, L'espace littéraire, «La solitude
essentielle et la solitude dans le monde», Paris,
Folio/Essais, 1955, p. 338. Voir aussi M. Robert, L'Ancien
et le nouveau, p. 111: «L'écrivain moderne doit assumer la
solitude et la précarité de son oeuvre contrairement à
l'auteur épique.»

² Ibid., p. 339.

³ G. Gallagher, L'Univers de Gary, p. 74.

justice, fraternité, et féminité (c'est-à-dire encore une fois la fiction).

L'imagination¹ doit suppléer à ce qui manque dans la réalité, la construction fictive doit pointer les trous de cette dernière, les combler et se loger dans le monde pour mieux déloger ce dernier. La transition de la réalité à la fiction doit se faire sans ruptures, on pourrait presque dire subliminalement:

On n'utilise ce monde que pour authentifier celui de la fiction, afin que le lecteur ne s'aperçoive pas de la frontière de l'imaginaire [...] La réalité dans le roman est une mise en scène réaliste de ce qui n'est pas par le moyen de ce qui est» (Pour Sganarelle, 112).

Cette profession de foi réaliste participe à la fois de la référence comme aptitude à dénoter les choses et comme ancrage dans une socialité². C'est bien entendu par le truchement du matériau langagier commun à la réalité et à

¹ Nous utiliserons le mot imagination dans le sens habituel et garyen de faculté d'inventer ce qui n'est pas à partir de ce qui est, une licorne par exemple, la réalité fournissant le cheval et la corne, et l'imagination créant l'animal fabuleux. Dans Les Racines du ciel, cette licorne prend la forme abstraite de l'éléphant-liberté-fiction comme on vient de le voir. Imaginaire (nom) renverra à ce qui fait lien, au semblable et à la relation RSI.

² Telle que décrite par C. Duchet dans «Une écriture de la socialité», Poétique, n° 16, 1973, p. 446-454.

la fiction que cette référence est possible. Pour Gary le langage de la fiction doit combler le vide (le manque existentiel) par un procédé assez tautologique, une plénitude symbolique que nous décrirons provisoirement en reprenant l'exemple des éléphants de Les Racines du ciel; ces derniers, en effet, jouent le rôle de «passeurs» entre réalité et fiction: ce sont eux qui font passer au lecteur «la frontière de l'imaginaire», eux qui, par référence, authentifient la fiction. Mais en même temps, ces éléphants sont des symboles dont les connotations (force, puissance¹) renvoient à la liberté et à la fiction elle-même ainsi qu'à son pouvoir d'affirmer un éléphant-licorne qui ne doit plus rien à la réalité. On a donc affaire à un triple système: langage - symbole (connotation) - métalangage². La fiction comme système représentatif est

¹ Les éléphants sont spécifiques à Les Racines du ciel mais les étoiles ou la femme, par exemple, qui sont des symboles récurrents participent du même système analogique:

éléphants --> (force, puissance) -> liberté -> fiction
 étoiles ----> (hauteur, brillance) -> idéal -> fiction
 femme -----> (douceur/non-violence) -> fusion -> fiction.

² Qu'on pourrait se représenter en utilisant les schémas barthésiens de la connotation et du métalangage (eux-mêmes inspirés de Hjelmslev) dans «Éléments de sémiologie», L'Aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1985, p. 77. La fiction garyenne peut donc être considérée comme un mythe, c'est-à-dire un métalangage connotatif (Cf. N. Lund, L'Aventure du signifiant, Presses universitaires de France, «Croisées», 1981, p. 43). Barthes définit également l'idéologie comme la forme des signifiés de

enchâssée dans un métasystème, la métafiction, qui la parle et clôt le récit sur lui-même. L'éléphant devient pur signe du processus fictionnel comme, dans Éducation européenne, la guerre devient récit mais aussi récit dans le récit, ou encore, dans Le Grand vestiaire, la réalité est renvoyée d'un artifice à l'autre, du cinéma et des fantasmes des personnages, au roman.

Il semble donc que l'on se heurte là à une contradiction apparemment insurmontable: d'un côté, la fiction garyenne se veut illusion, tromperie, mensonge, séduction, leurre qui attire le lecteur dans les rêts de son univers artificiel pour mieux le faire passer de l'autre côté du miroir; de l'autre, la fiction parlant sans cesse d'elle-même, la réflexivité généralisée qui envahit littéralement les textes paraît jouer en sens inverse. On sait en effet que la fonction principale de cette dernière est d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère de fiction de ce qu'il lit et donc de dénoncer l'illusion référentielle, relativisant ainsi la question du vrai et du faux (dans le cas d'une lecture plus superficielle, la réflexivité doit au moins entraver ou brouiller la

connotation; en d'autres termes, toute l'oeuvre garyenne renvoie au signifié littérature (ibid., p. 78).

lisibilité au premier degré¹).

Pourtant, comme le note Dällenbach, il n'y a pas nécessairement de contradiction entre illusion et métafiction puisqu'il existe, selon lui, deux types de récits dans lesquels la métafiction² est simple réitération du message plutôt que contestation, que jeu de reflets renvoyant l'artifice à l'artifice:

Ceux qui visent coûte que coûte à l'univocité de leur message et ceux qui entendent s'affirmer comme récits et à cette fin exploitent la vérité qui veut que 'vie' et répétition soient perçues comme contradictoires³.

Il est vrai qu'il s'agit ici d'un type de réflexivité bien particulier, la mise en abyme, que l'on trouve d'ailleurs chez Gary, mais nous pensons que cela peut être étendu aux autres types de réflexivité que nous discuterons dans ce chapitre. Ajoutons cette précision qui aura son importance

¹ Voir à ce propos A. Chanady, «Une métacritique de la métalittérature», Études françaises, 23, 3, 1988, p. 136. Ce n'en est pourtant pas une puisque le but de cette fiction est de se faire reconnaître comme valeur.

² Nous utiliserons indifféremment réflexivité/métafiction pour faire référence à tout phénomène diégétique qui renvoie à lui-même ou à la fiction qui le contient, ou encore à la fiction en général, soit au paradoxe lui-même.

³ L. Dällenbach, op. cit., p. 78.

plus loin: pour Dällenbach, la réflexivité est un signe qui proclame «je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse¹. Nous examinerons donc, dans un certain nombre de romans², les différentes modalités de ce que nous avons

¹ Ibid., p. 79.

² Les romans de Gary (nous traiterons séparément Ajar à la fin de ce travail car nous pensons que ce qui est vrai de l'un, l'est aussi de l'autre dont la métamorphose finale est, en fait, superficielle) forment un certain nombre de constellations que l'on peut regrouper en fonction de leur degré de relation «réalisme»-métafiction. Ainsi, Éducation européenne, Le Grand vestiaire, Les Couleurs du jour forment un premier bloc qui culmine avec Les Racines du ciel (Goncourt, 1956). Gary hésite ensuite entre les genres (autobiographie, récit, nouvelles, divertissement léger: Lady L, pamphlet satirico-burlesque: L'Homme à la colombe) jusqu'à Pour Sganarelle en 1965. Un deuxième groupe se forme alors directement dans la foulée, pour ainsi dire, en en appliquant plus ou moins directement les principes. Il s'agit de la Comédie américaine d'une part: Les Mangeurs d'étoiles/Adieu Gary Cooper (et Charge d'âme, une farce satirique) et des deux autres volumes de la trilogie Frère océan: La Danse de Gengis Cohn et La Tête coupable, d'autre part. Ensuite viennent deux romans de même facture d'où tout réalisme a disparu, Les Enchanteurs et Europa (qui, en plus, partagent une héroïne fort semblable). Ces cinq romans (Les Mangeurs d'étoiles, La Danse de Gengis Cohn, La Tête coupable, Les Enchanteurs et Europa) forment à notre avis le «coeur» métafictif de l'oeuvre, culminant, avec Europa, en une parodie du Nouveau Roman. Deux autres romans semblent faire bande à part, même si l'on y retrouve certains thèmes et tics très garyens; il s'agit de Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable et Clair de femme qui sont de facture réalistico-psychologique (au point que le public a lu Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable comme une véritable autobiographie non sans affinités d'ailleurs avec La Promesse de l'aube qui en est une mais qui porte l'étiquette 'roman'; ce ne sont pas là les moindres feintes de Gary). Les Clowns lyriques et Les Cerfs-volants enfin, le premier étant une ré-écriture de Les Couleurs du jour, le deuxième plus intéressant du point de vue de la parodie que de la métafiction. Entre temps, Gary écrit des récits,

appelé la métafiction afin de déterminer si ce redoublement, ce repli de la fiction sur elle-même, joue un rôle critique et relativisant, brouillant par exemple les distinctions intérieur/extérieur et minant la question de l'identité afin de faire place à l'autre comme dimension constitutive du même, ou a simple fonction tautologique, doublant le message d'un commentaire implicite ou explicite qui le répète afin de mieux saturer la nappe idéologique. Le caractère limite¹ du problème apparaît bien ici puisque le spéculaire peut aussi bien verser d'un côté que de l'autre, soit du côté du même autre (identification imaginaire) soit de l'Autre (symbolisation/différence).

Si les quatre premiers romans traitent thématiquement de la résistance pendant la deuxième guerre (plus ou moins directement), ce n'est pas seulement un hasard historique, c'est aussi parce, comme on l'a vu, la fiction est la forme la plus forte de résistance à la réalité. La résistance référentielle, celle qui a eu lieu dans le monde et dont Gary a fait partie en écrivant d'ailleurs Éducation européenne qui lui vaudra d'être connu comme écrivain et engagé dans le service diplomatique, devient résistance

des nouvelles et une pièce de théâtre qui est une reprise de la fin du Grand Vestiaire.

¹ «limite» signifie ici qui permet de penser son en-deça et son au-delà.

fictive mais aussi, en même temps, métaphictive dans la mesure où elle est résistance par la fiction (le récit dans le récit, les éléphants, le cinéma, la guerre de Corée): la fiction se met en scène comme anti-réalité¹. Bien que ces quatre romans présentent certaines modalités réalistes², l'auto-référence y constitue un foyer métaphictionnel sur lequel viennent se greffer les thèmes secondaires déjà mentionnés qui structurent toute l'oeuvre.

3. Éducation européenne: la mise en abyme didactique.

Dès Éducation européenne, le premier roman, la

¹ La résistance en question est un véritable noeud signifiant puisqu'on peut y voir également celle de l'écrivain au langage dont nous avons parlé plus haut et qui se manifeste non seulement par le style réactionnel et répétitif de Pour Sganarelle mais aussi comme symptôme obsessionnel dans les romans.

² Puisqu'il s'agira en partie de souligner la contradiction, à l'intérieur des romans, entre une esthétique réaliste de vraisemblabilisation et ce que l'on pourrait appeler une subversion (dans la mesure où la réflexivité tend à contester l'universalité de la narration et le rapport expressif au monde) nous nous référerons essentiellement aux critères de démarcation réalistes énoncés dans un article qui nous paraît important en ce qui concerne Gary: P. Hamon, «Un discours contraint», dans Littérature et réalité, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 119-181, dans la mesure où il énumère les procédés qui assurent la cohérence globale de l'énoncé et la lisibilité et met l'accent sur le rapport entre la vision du monde et le projet idéologique réaliste.

métafiction s'inscrit à deux niveaux étroitement liés l'un à l'autre. D'une part, la résistance à l'ennemi (les nazis) s'articule autour d'un chef fictif, le partisan Nadejda:

[...] nous avons inventé le partisan Nadejda, un chef immortel, invincible, qu'aucune main ennemie ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter. C'était un mythe que nous inventions ainsi [...] (263)

Les nazis sont un des aspects négatifs de la réalité qui reviendra fréquemment dans la plupart des romans sous une forme directe ou secondaire: dans ce roman, qui traite directement de la guerre, la réalité devient l'équivalent du nazisme et la quête du personnage principal, Janek, consiste à comprendre que c'est par la fiction qu'on résiste le mieux à la réalité:

[...] il commençait à comprendre qui était leur chef légendaire. Et il savait à présent où il se cachait (248).

J'ai tout de même fini par apprendre [...] (265)

[...] il était un homme instruit. Il attendait une occasion de prouver qu'il avait appris sa leçon [...] Et le pouls de la liberté [...] le faisait rêver [...] de prouesses viriles qui rendraient le partisan Nadejda fier de sa plus jeune recrue. (266)

Cette récurrence du comprendre et de l'apprendre, liée au titre, participe directement à l'aspect didactique de la fiction, comme on le verra plus loin.

Notons également, dans le premier passage cité, la conception de la fiction comme mythe à laquelle Gary restera fidèle jusqu'à la fin (elle apparaît dans presque tous ses romans). Selon lui, au fur et à mesure que la science démythifie la réalité et éclaire le monde d'une lumière de plus en plus crue, révélant le vide, le rôle de la fiction est de remythifier¹, pour ainsi dire, par l'imagination.

Ce mythe, bien sûr, a été inventé par un personnage-écrivain, Dobranski, qui a créé «ce personnage mythique inventé par l'ennemi pour des besoins de propagande [...]» (264). C'est la réalité (sous la forme du discours nazi) qui parle dans cette dernière phrase dénonçant la fiction ennemie et renvoyant en même temps à la dimension métafictionnelle puisque cette propagande dont il est question, c'est celle de la fiction elle-même se signalant comme lutte contre la réalité. Le texte est ainsi saturé

¹ Voir par exemple Europa, p. 62 et 203; Adieu Gary Cooper, p. 35 et 174; ou Les Clowns lyriques, p. 55 et 115. Cette conception de la fiction comme remythification imaginaire nous paraît être le symptôme le plus évident d'un désir fantasmatique de combler le trou ou le manque.

d'allusions métafictives à son propre rôle.

Ceci nous amène au deuxième niveau métafictif: le récit est scandé par une série de récits dans le récit, récits écrits par Dobranski et dont l'ensemble porte le même titre que le roman: Éducation européenne. Il s'agit donc ici d'une véritable mise en abyme, c'est-à-dire, au sens le plus large, d'une «enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient¹», d'un retour de l'oeuvre sur elle-même², en tout cas de la modalité la plus évidente de réflexivité.

Il faut préciser que ce récit second est fractionné en quatre épisodes dans le récit premier, épisodes qui forment quatre micro-récits différents dont la forme peut être apparentée à celle de la fable ou du conte³ mais dont le mode de relation au récit premier est le même. Nous poserons l'hypothèse que ces fables jouent le rôle d'exemplum à fonction persuasive⁴. C'est-à-dire dont la

¹ L. Dällenbach, op. cit., p. 18.

² Voir aussi M. Butor, Répertoire III, Paris, Minuit, 1968, p. 17.

³ Ce qui n'est pas un hasard puisque ces formes ont le mérite de résumer en un petit croquis un long discours (ce qui n'empêche d'ailleurs pas ce dernier). Ils préparent en même temps l'universalisation de l'allégorie finale.

⁴ G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 243, «Le récit métadiégétique», p. 241-243 mais aussi S. Suleiman, op. cit.

fonction est de persuader non seulement le héros-auditeur-lecteur de ces récits dans le texte, Janek, mais aussi, à travers lui, le lecteur implicite et le lecteur tout court. C'est donc là une autre mise en abyme: de la réception cette fois. On aurait donc, provisoirement, une double mise en abyme: d'abord, de l'énoncé (fictionnelle); ensuite de la réception (énonciative). Ces quatre fables ont également pour fonction, comme les éléphants, de lier par réflexion ce que nous avons appelé la résistance référentielle à la résistance fictive, liaison que la mise en abyme transforme en résistance de la fiction à la réalité.

La première (90-102), qui a pour titre Les Bourgeois de Paris, est lue par Dobranski et raconte l'histoire d'un nazi, M. Karl, chargé des bonnes relations avec les habitants d'un quartier de Paris sous l'occupation reprenant ainsi le thème du récit premier puisque les habitants de l'immeuble où se déroule la scène font figure de partisans qui résistent à M. Karl sous couvert de collaboration. De plus, M. Karl écrit un rapport hebdomadaire dans lequel il consigne sa propre fiction (il croit à la collaboration des bourgeois) qui est en fait la fiction que lui jouent ces derniers. On a alors un double

jeu de miroirs¹, renforcé dans la fable par des détails comme le journal que les résistants publient clandestinement ou des expressions comme «jouer le jeu», «jeter le masque» (101)... Le texte est là encore saturé ou surcodé². Mais ce n'est pas tout: à deux reprises et à la fin de la fable, l'écrivain-résistant s'interrompt pour solliciter l'avis des auditeurs-lecteurs-partisans dont les commentaires sont eux-mêmes métadiégétiques:

- Qu'en penses-tu?
- C'est peut-être vrai. C'est sans doute vrai.
- [...] Ils ont appris à l'école les fables de La Fontaine, [...] ils ont donné au monde la liberté.
- Quant à moi... commença Pech [...]. Image d'Epinal! grinça Pech quand même. Eau bénite! Bourrage de crâne! (96)

Il faut peut-être rappeler ici que, dans Pour Sganarelle, Gary déclare:

J'irai donc jusqu'au roman-feuilleton, en essayant en même temps, bien entendu, de le détourner, ce mineur, c'est-à-dire d'aller au delà. (120)

Le même Pech, qui sert évidemment de repoussoir, ajoute

¹ Un écrivain écrit un livre dans lequel un écrivain écrit une histoire dans laquelle un personnage écrit un rapport et des personnages rédigent un journal.

² Dällenbach parle d'une surcharge sémantique et d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème, op. cit., p. 62.

plus loin:

Le camarade travaille-t-il
pour rien [...] ou bien cette
prostitution lui rapporte-t-
elle quelque chose?
- pour rien, avoua Dobranski
tristement. (100)

Et, dans la séquence finale qui clôt la lecture, un autre personnage commente: «Tu fais dans l'idéalisme...» (103). Or, on sait que l'idéalisme avoué de Gary, c'est justement de continuer à affirmer la fiction comme idéal, même si, dans ses romans, il introduit souvent un personnage qui tourne ce point de vue en dérision au moyen de ce que nous appellerons une ironie oppositionnelle¹.

La seconde (120-125) se donne pour un conte de fées que Dobranski raconte, sur sa propre demande, à un des personnages du roman qui est en train de mourir, Tadek. Ce qui est intéressant ici, c'est que ce dernier et les autres personnages du récit premier deviennent les protagonistes du conte, y compris l'auteur. Les frontières entre récit premier et récit second sont totalement brouillées au point que le mourant dans le conte, en voyant surgir un personnage du récit premier, pense qu'il y a «quelque chose

¹ Nous reviendrons sur ce point au chapitre de la parodie. Disons simplement ici qu'elle contextualise l'autre dans une structure oppositionnelle pour mieux diviser sa position. Pas de brouillage des limites dans ce procédé mais bien plutôt leur tracé très clair.

de surprenant dans cette apparition» (121). Le conte de fées contient lui-même un autre récit, celui de Czrew et du boche (123-124), qui se mélange à son tour au deuxième selon le principe des poupées gigognes. Autre détail déroutant, ou vertigineux, le personnage en train de mourir dans le récit premier, héros du récit second, y rencontre son propre cadavre, bouleversant ainsi la chronologie du récit global¹. Il faut toutefois noter que si, à l'intérieur du récit second règne apparemment l'indécidable sous la forme d'un vertige² chronologique, spatial et énonciatif qui met en perte le code même du récit, les limites elles, en sont clairement marquées, au début (120) par un : «Bon, je commence» et à la fin par un retour au passé simple, le récit second étant entièrement au présent.

¹ Là aussi le récit 2 se clôt sur l'intervention du même personnage critique, Pech, récepteur en abyme, qui a la même fonction de dérision que précédemment:

Ils nous racontent des contes
de fées quand nous commençons
à vivre et des contes de fées
quand nous commençons à
mourir. On en est encore là,
c'est tout ce qu'ils savent
faire pour nous après des
milliers d'années. (125)

mais qui est aussi une préfiguration du pessimisme final.

² Vertige «fixé» quand s'échangent «les signes réversibles de la différence et de l'identité», G. Genette, Figures I, Paris, Seuil, Points, 1966, p. 89.

Or, l'opposition présent/passé simple est ici également métafictive si l'on considère que le passé simple

signale toujours un art [...] son rôle [étant] de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience et orienté vers une liaison logique, avec d'autres actions [...]¹

Cette description du passé simple comme temps littéraire montre bien comment Gary l'utilise pour signaler le retour au récit premier, à la fiction englobante, le recours au présent dans la mise en abyme inscrivant cette dernière d'une manière retorse et paradoxale dans la réalité plus réelle d'une fiction décrochée de la fiction-mère, pour ainsi dire. En d'autres termes, le texte indique que plus la fiction est fiction de la fiction et plus elle est réelle, plus elle est authentique. Les deux récits proclament, dans leur interaction mutuelle qui s'appuie sur le contraste des temps: «je suis littérature et ma seule référence est la fiction» ce qui revient à dire que la réalité du reflet supplante le reflet de la réalité (puisqu'on parle de réflexivité). Il s'agirait ici d'une mise en abyme du code même du roman qui viendrait compléter

¹ R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 25-26.

les mises en abyme fictionnelle et énonciative.

Le troisième récit (199-213) s'articule au récit enchâssant en glissant sur le signifiant 'neige' (le récit premier a pour cadre l'hiver polonais et la neige est omniprésente) commun aux deux récits et qui sert de signal avertisseur¹. Le passage d'un récit à l'autre est encore surcodé puisqu'à l'identité des décors s'ajoute celle des protagonistes (l'ennemi du moins) et du thème central de la résistance. Tous les signes surenchérissent pour engager la double lecture: la neige y devient allégorie destructrice de la réalité (211), le symbolisme inversé (les étoiles, symbole habituel de la fiction et de l'idéal, sont connotées négativement) (204), l'ironie intertextuelle ou citationnelle «le bon soldat Schatz/Grünwald» (202/212), le Don paisible (212), les soldats qui hallucinent le petit chaperon rouge (202) et le discours indirect qui fait référence à une Russie

où les grands hommes sont
mesurés à la taille de leurs
songes et où la réalité est

¹ Cf. Dällenbach, *op. cit.*, p. 65. La neige est ainsi le cadre du récit cadre et le thème du récit enchâssé puisque dans l'un, elle représente la réalité (comme élément référentiel et comme thème) et dans l'autre, la fiction: elle aide les résistants en détruisant l'ennemi, ce qui se vérifie dans l'allégorisation neige-femme (femme égale fiction dans le système symbolique de Gary). Au cas où le lecteur ne comprendrait pas, le héros déclare haïr la neige dans le récit cadre alors que le récit enchâssé s'appelle «la bonne neige».

une chose vile et sans
importance, tolérée avec un
indifférent mépris. (199)

Réflexion de l'énoncé donc et, dans une moindre mesure du code (intertextualité), ce récit semble de toute évidence s'ajouter aux deux autres pour les répéter et se greffer sur le récit premier de la même manière.

Quant à la dernière mise en abyme (230-245), elle s'installe d'emblée sur le mode explicitement parodique d'une ballade de Pouchkine, Rousslan et Lioudmila¹, mêlée à une autre, plus implicite, de Le noyé (par les péripéties) puisque les protagonistes y sont des corbeaux patriotes qui viennent de l'une mais aussi des noyés allemands qui viennent de l'autre (du moins de son titre). Le lien entre le récit premier et le récit second se fait donc encore une fois par le thème de la résistance mais aussi par la référence parodique au «génie immortel du barde populaire russe» (230) qui lui est directement associé, surtout quand on sait que Gary admirait beaucoup Pouchkine pour son usage du folklore, des traditions populaires et du merveilleux russes ainsi que pour l'aspect parodique de son oeuvre. Il s'agit donc ici aussi d'une réflexion fictionnelle et du code, et surtout, d'une référence intertextuelle de forme

¹ Gary reprendra cette parodie de Pouchkine d'une manière plus complexe dans Europa.

à forme.

Nous avons dit au début de cette analyse que la quête du héros¹ consiste à atteindre une certaine maturité et à devenir lecteur du récit métafictif. Il faut maintenant préciser cette notion et ajouter qu'à la fin du roman, avec la mort de l'écrivain-personnage qui demande au héros de terminer son livre, la quête revêt un aspect complémentaire, celui du devenir écrivain² qui résulte de cette véritable transmission du récit:

Je n'ai pas le temps de finir
mon livre [...]

Je te demande de le finir pour
moi. (281)

Transmission significative puisque l'écrivain mort transmet le récit au héros-lecteur (et, on l'a vu, à travers lui, au lecteur potentiel) pour qu'il lui donne sa forme, schéma de

¹ Tel que défini par B. Tomachevski dans l'article «Thématique» de Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p. 295. Cette définition met l'accent sur le héros comme fil conducteur, ce qui correspond bien à son rôle chez Gary.

² Le récit devient objet d'une compétence et il s'agit d'un faire initiateur qui a lui-même valeur symbolique, le roman se trouvant à l'orée de l'oeuvre. La mise en abyme prospective a ici valeur prophétique au niveau de l'oeuvre entière. De plus, si l'on considère que cette transmission est couplée à la naissance d'un fils au héros, faut-il y voir la procréation comme métaphore de la création? De même, le trou où il se cache au début et associé au père mort est comblé par cette pro-crétation qui s'élève sur la tombe de la réalité: «c'est un garçon de trois ans [...] Et le trou est comblé comme il convient à une tombe» (279).

tout roman actualisé dans et par la lecture.

Par l'intermédiaire du titre commun aux deux récits et de la transmission de l'un à l'autre, du personnage écrivain au héros (qui devient ainsi, en quelque sorte le héraut de la fiction), l'ensemble des quatre textes en abyme forme une seule mise en abyme aporistique ou paradoxale puisqu'elle contient en fait le texte qui la contient, le héros étant le véritable écrivain du livre que nous sommes en train de lire et la fiction s'enracine encore en elle-même.

Notons un dernier phénomène réflexif de ce véritable roman laboratoire¹, et non le moindre: dans une scène allégorique finale², le héros devenu écrivain pose le roman sur le sol sur le chemin des fourmis (ce qui est une autre façon de poser la fiction sur la réalité face aux lecteurs). Le commentaire suit:

Mais il faudrait bien autre
chose pour forcer les fourmis
à se détourner de leur route
millénaire. Elles grimpent
sur l'obstacle et trottent,

¹ Toutes proportions gardées c'est le même phénomène que signale G. Genette à propos de Jean Santeuil sauf que La Recherche verra «l'élimination presque systématique du récit métadiégétique» (Figures III, p. 268) et de ses «plaisirs désuets» (250) alors que la fiction garyenne restera autoréférentielle jusqu'au bout.

² Les allégories abondent chez Gary, particulièrement dans La Danse de Gengis Cohn où une allégorie de la mort et de l'humanité occupe une moitié du roman.

indifférentes et pressées,
sur les mots amers tracés sur
le papier en grandes lettres
noires: ÉDUCATION EUROPÉENNE.
(281)

Cette coda, ou mise en abyme terminale qui sert à universaliser le récit — d'ailleurs au présent — permet à ce dernier de terminer sans conclure (les derniers mots sont d'ailleurs «les hommes et les papillons...») c'est-à-dire de laisser ouverte la question de la fiction d'une manière que nous résumerons en paraphrasant une antimétabole célèbre: si un livre ne vaut rien, rien ne vaut pourtant un livre¹

La mise en abyme qui constitue la dimension réflexive de Éducation européenne se range bien sous les trois catégories décrites par Dällenbach: de l'énoncé, de l'énonciation et du code. C'est l'aspect énonciatif, toutefois, qui domine l'ensemble: combinée à l'aspect fictionnel (énoncé) qui, par sa redondance, ses répétitions et son appareil d'auto-interprétation, amplifie les intentions signifiantes du récit, la réflexivité énonciative telle que nous l'avons décrite dans l'analyse qui précède indique au lecteur quel rôle il doit jouer: celui de déchiffreur d'un message ainsi fortement

¹ Si c'est là, peut-être, le «message» dernier du roman, il est certainement en accord avec la poétique de Pour Sganarelle.

structuré¹ et assuré de l'univocité. De plus, vie et répétition étant perçues comme contradictoires, la réalité est bien déséquilibrée au profit de la fiction, ce qui rejoint la thématique centrale.

Comment fonctionne cette réflexivité, d'un point de vue global, dans ce premier roman? Nous avons vu qu'elle se présentait comme paradoxale dans la mesure où elle englobe le récit censé la contenir, ce qui devait logiquement enfreindre la causalité, la spatialité et la temporalité et subvertir les paradigmes intérieur/extérieur. Comment également réconcilier la dimension réaliste du récit avec ce que nous avons perçu comme référence de forme à forme?

La lecture ne s'ouvre sur aucun vertige, aucun trouble «ontologique», pour ainsi dire². Il n'y a pas de véritable oscillation entre intérieur et extérieur, ni brouillage du niveau narratif et le principe d'identité n'est pas soumis à d'incessants dommages³. Les limites de la mise en abyme restent clairement marquées: la structure narrative s'ouvre

¹ Du point de vue de l'économie du récit, le bouleversement de l'ordre chronologique accompli par la mise en abyme est compensé par le renforcement de la structure interprétative.

² La littérature se réfléchissant ne peut que mettre l'accent, d'une manière ou d'une autre, sur son rapport à la mimésis et donc, en même temps, sur les rapports du langage à l'être.

³ Cf. L. Dällenbach, op. cit., p. 47.

pour lui faire place et se referme sur elle sans que la linéarité du récit en soit autrement rompue. Le mode narratif reste fixe (focalisation zéro) et la voix, dont la mise en abyme pourrait faire vaciller l'homogénéité, demeure constante dans sa neutralité mystérieuse qui fait que le récit semble se raconter lui-même, même si l'instance narrative devient temporairement intradiégétique par l'intermédiaire de Dobranski. Les éléments de vraisemblabilisation conservent leur cohérence et la représentation n'est pas réellement mise en cause.

En d'autres termes la mise en abyme n'atteint pas la dimension littérale du texte mais se confine au niveau référentiel et ceci pour deux raisons essentielles. D'abord, la réflexivité n'est pas narrativisée mais thématisée. Si en effet le thème correspond à l'aspect structural dominant de l'oeuvre, c'est-à-dire au «signifié global homologue des divers aspects formels¹, la réflexivité étant l'aspect structural dominant d'Éducation européenne et son thème l'opposition réalité/fiction, alors la réflexivité se prend pour thème et le signifié devient automatiquement et tautologiquement le signifiant, le langage étant réduit au rang de pur instrument.

¹ S. Rimmon-Kenan, «Qu'est-ce qu'un thème?», Poétique, n° 64, janvier 1986, p. 404-405.

La référence de forme à forme prend alors une nouvelle dimension en ce que le roman fonctionne selon une polarité qui oppose un pôle réaliste (lisibilité, prédominance de la fonction référentielle, procédés métonymiques, pacte illusionniste, système descriptif, effet de réel...) et un pôle réflexif qui s'authentifie l'un l'autre¹. C'est pourquoi Gary peut déclarer par ailleurs que

le réalisme dans la fiction
[c'est] la création d'une
réalité fictive qui emporte
entièrement l'adhésion, et où
la vraisemblance ne se
distingue plus de la vérité
[...] Voilà la 'vérité'
romanesque: un réalisme qui
n'est que le pouvoir de
convaincre et où la part de
réalité authentique sert à
«tromper», à abolir la
frontière entre la réalité et
l'imaginaire (Pour Sganarelle,
154).

C'est que le réalisme, chez lui, n'est pas fondé sur un référent au sens habituel du terme mais sur le décalage entre un pseudo-référent et une référence entendue comme socialité². Cette dernière, dans le cas particulier qui nous intéresse, ce sont les signes qui, permettant une

¹ Ce qui explique que cette mise en abyme ait une relation au récit enchâssant à la fois de contraste et de similarité; de similarité en ce qu'elle le redouble thématiquement et de contraste en ce qu'elle se donne, elle, pour fiction, contaminant le récit premier.

² C. Duchet, op. cit.

connivence entre le producteur et le lecteur sur ce qu'est la littérature, désignent son masque du doigt¹. En désignant ainsi son masque d'une manière si évidente la fiction garyenne se définit comme authentique² et la métafiction devient une modalité fondamentale de ce processus d'authentification dans la mesure où elle redouble les signes et participe au surcodage.

En tant que signe second en effet, la mise en abyme ne met pas seulement en relief les intentions signifiantes du premier (le récit qui la comporte), elle manifeste qu'il n'est lui aussi qu'un signe et proclame tel n'importe quel trope — mais avec une puissance décuplée par sa taille: je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse³.

¹ R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 32. Dans «L'écriture du roman» et «Écriture et révolution», Barthes montre que le réalisme est chargé des signes les plus spectaculaires de la fiction et produit une littérature qui se voit de loin (p. 49-51). Gary, lui, exacerbe la contradiction entre vraisemblance et motivation: il s'agit bien de faire croire mais, et c'est là que la métafiction et l'idéologie se déversent l'une dans l'autre, de faire croire en la fiction. Dans l'extrait de Pour Sganarelle cité ci-dessus, le verbe tromper est placé entre guillemets qui signalent la différence.

² Rappelons ici que la seule authenticité de la fiction est son pouvoir de convaincre (Pour Sganarelle, p. 49).

³ L. Dallenbach, p. 78-79. (Nous soulignons.) Ce qui est plus intéressant encore, c'est que dans une note qui se réfère au passage que nous venons de citer, il ajoute que la mise en abyme est véritablement un cas limite qui peut servir un texte «obscurantiste» comme un texte «éclairé»,

La deuxième raison est directement liée à la prédominance de la mise en abyme énonciative grâce à laquelle la métafiction devient un code qui permet de signifier un certain type de rapports producteur-texte-lecteur. En faisant coïncider le héros avec l'auteur implicite et avec l'instance narrative par l'intermédiaire du titre commun aux deux récits et du présent final («Le lieutenant Twardowski prend dans sa poche le petit volume et le dépose par terre» (281)), le texte indique que le héros est devenu l'écrivain qui l'a écrit. L'auteur est bien le passé du livre et non son avenir (celui qui va écrire). Ceci fait retour sur la narration et marque l'origine de la voix comme celle de l'auteur empirique¹. Le roman ne rapporte donc pas ce qu'il dit à l'acte de locution, c'est-à-dire à l'énonciation comme procès mais à

le premier l'utilisant pour désambiguïser le message, le second pour s'affirmer texte grâce à elle, ce qui fait du procédé «un mercenaire textuel». Cette dernière expression rejoint d'une manière ironique la conception romanesque de Gary qui revendique la tradition picaresque et décrit fréquemment son personnage comme picaro, c'est-à-dire comme mercenaire (le mot est dans Pour Sganarelle) faisant feu de tout bois pour emporter l'adhésion de ses lecteurs.

¹ L. Dällenbach, op. cit., p. 105: la mise en abyme énonciative ne se comprend que compte tenu de la double notion d'auteur implicite et d'auteur empirique que ce soit pour valider ou au contraire pour ruiner cette dernière. L'auteur empirique étant une fiction tenace qui a partie liée avec les concepts de vouloir dire, de sujet plein et de propriété.

l'instance productrice qui est thématisée elle aussi (dimension référentielle). Le logos (ce qui est dit) n'est pas ramené à une lexis (l'acte de locution¹) mais à un auteur-Dieu qui règne sur son oeuvre pour en contrôler le sens². La fonction d'échange interne au roman (transmission de la fonction d'auteur) mime sa fonction d'échange externe telle que Gary la conçoit. En réinsérant l'auteur dans son texte (refus de la mort de l'auteur corollaire du refus de la notion de sujet comme effet de langage³, l'énonciation redevient un processus plein, le texte se ferme sur un signifié ultime, c'est-à-dire sur une lecture-déchiffrement fixe; le lecteur disparaît dans

¹ Pour ces deux notions et le rapport qui les lie, nous renvoyons à G. Genette, «Frontières du récit», dans Figures II, Paris, Seuil, Points, 1969, p. 50 et à R. Barthes, «L'analyse structurale des récits», dans L'aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1985, p. 198.

² La métaphore ultime du livre comme cathédrale (281) ne renvoie d'ailleurs pas non plus à la dimension littéraire, c'est-à-dire au fonctionnement du texte comme ensemble d'éléments signifiants; elle est référentielle en ce qu'elle s'appuie sur une idéologie de l'oeuvre d'art comme aspiration à l'éternel, au sublime, comme «racines du ciel», et, d'une manière symptomatique, en ce qu'elle vise à combler le manque dans la réalité quantitativement comme l'indique le contexte: «Combien de millénaires [...] combien de cathédrales [...]».

³ Il s'agit encore d'une expression directe de la poétique garyenne qui, on s'en souviendra, prône un roman qui dit tout (Pour Sganarelle, 379) et donc un auteur-personne qui maîtrise entièrement son texte inséparable d'un lecteur dont la liberté est réduite à l'identification.

l'euphorie spéculaire.

Le référentiel, ce n'est donc pas la réalité du monde extérieur, qui sera d'ailleurs souvent éliminée au profit du monde fictif, mais celle de l'auteur comme personne, comme origine pleine et réelle. Ce n'est pas tant la mort du personnage qui indignait Gary dans Pour Sganarelle, c'est la mort de l'auteur comme propriétaire de son texte, comme instance productrice d'un sens unique et inaliénable¹. Ce que le récit tend à cacher, c'est que «qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est²».

La mise en abyme apparaît alors comme pur procédé d'insertion du discours³ dans le récit. Théorie du récit et récit de la théorie s'échangent constamment dans la

¹ Voir R. Barthes, «La mort de l'auteur», dans Le bruissement de la langue, p. 61-67 et particulièrement: «un texte est fait d'écritures multiples [...] mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, c'est le lecteur [...] pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur» (66-67).

² R. Barthes, «Analyse structurale des récits», p. 196.

³ Nous utilisons ici le mot discours dans son sens idéologique, c'est-à-dire comme intervention justificatrice qui rappelle sans cesse le projet extérieur (Macherey), la main de Gary comme le dit Genette à propos de Balzac (Vraisemblance et motivation, p. 81-182) et qui a fonction de colmatage. Nous avons signalé cette tendance dans notre introduction comme texte bavard.

réflexivité mais au niveau d'un discours qui fonde son origine en dehors du texte ce qui fait que ce dernier reste l'écriture d'une aventure (serait-elle textuelle) plutôt que l'aventure d'une écriture.

C'est pourquoi nous avons indiqué plus haut que la réflexivité jouait le rôle d'un exemplum à fonction persuasive. C'est là l'aspect initiateur de la mise en abyme qui a fonction de modèle, de jeu de directives ou encore d'ensemble d'injonctions¹ intimant au lecteur le sens selon lequel il doit interpréter ce qu'il lit. La réflexivité ne porte pas sur le langage de l'oeuvre, sur sa manière de signifier, et donc sur une véritable remise en question de la représentation ou d'une lecture canonique de la réalité (que pourtant Gary veut subvertir) mais sur l'idéologie qui la sous-tend et qui veut que le langage

¹ Voir J. Ricardou, Le Nouveau Roman, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1973, p. 54. Dans son livre sur le roman à thèse, S. Suleiman signale que dans ce genre limite il existe une tension constante entre la fonction communicative et la fonction poétique et qu'il cherche le sens unique, la clôture absolue. Pour elle, le roman à thèse se caractérise par une simplification et une schématisation qui trouvent mieux leur place dans les genres allégoriques et mythiques que dans les genres réalistes qui proclament avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne (p. 32-33). La limite du roman garyen, n'est-ce pas cela justement: la tension entre un réalisme (roman total) et une thèse obsessionnelle (fiction comme résistance à la réalité). Rappelons la prédominance de l'allégorie, du symbole et du mythe dans son oeuvre.

soit seulement le moyen par lequel on passe de l'une (la réalité) à l'autre (la fiction). Le lecteur n'a plus qu'à s'identifier fantasmatiquement au discours de la fiction comme fantasme. Le texte l'invite à transposer dans la «vie» quelques images transmises narcissiquement de l'auteur au lecteur¹. Le thème se confond avec la thèse comme l'insistance à la résistance.

Tout le romanesque se loge alors dans l'affirmation (répétition, surcodage) de l'authenticité de la fiction (la mise en abyme étant une figure qui en garantit la sincérité) comme antithèse de l'inauthenticité de la réalité (son manque). Dans un «dit» proféré par un sujet plein qui maîtrise son idiome en maniant une ironie qui ne s'exerce plus sur son propre langage mais sur la dissonance même qu'elle tente de recouvrir. Tentative que nous résumerons en nommant son antithèse:

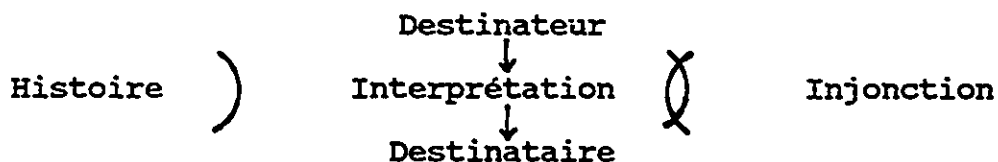
D'abord le texte liquide tout métalangage, et c'est en cela qu'il est texte: aucune voix (Science, Cause, Institution) n'est en arrière de ce qu'il dit. Ensuite le texte détruit jusqu'au bout, jusqu'à la contradiction, sa propre catégorie discursive, sa référence socio-linguistique (son «genre»): il est le comique qui ne fait pas rire, l'ironie qui n'assujettit pas

¹ Voir R. Barthes, Sollers écrivain, Paris, Seuil, 1979, p. 21.

[...] C'est alors du langage,
et non pas un langage, fut-il
décroché, mimé, ironisé¹.

Il faut rappeler ici que Gary a lu Lukàcs pour qui l'authenticité (adéquation immédiate de l'homme et du monde caractéristique du genre épique) est désormais impossible, impossibilité dont la constatation a donné naissance au roman comme véritable problématique de la recherche d'authenticité. Pour Gary, l'inauthenticité, qui est le «donné» existentiel (le manque, le vide), doit être dénoncée et remplacée par l'authenticité du créé, du fictif, de ce qui ne doit son existence qu'à l'imagination. Inauthentique/authentique comme prédicats du couple oppositionnel réalité/fiction, voilà les termes limites de la «doctrine» qui supporte l'édifice romanesque garyen.

Le schéma du récit exemplaire²



s'applique donc directement à Éducation européenne et, comme on va le voir, au Grand vestiaire, qui se présentent

¹ R. Barthes, Les plaisir du texte, p. 51.

² S. Suleiman, op. cit., p. 47.

non seulement comme genre narratif didactique tendant à démontrer la vérité d'une doctrine mais aussi comme Bildungsroman¹ ou roman d'apprentissage, la dimension métafictive servant en même temps de trope démonstrateur (rhétorique de la persuasion) et de facteur opérant un retournement de la quête sur le roman lui-même puisque «l'idéal du Bildung, une connaissance authentique de soi et une action valable dans le monde²» portent respectivement sur l'herméneutique du vrai et du faux et, à travers l'identification héros-lecteur, sur une dimension pragmatique³.

Éducation européenne est le seul roman qui présente une mise en abyme canonique, pour ainsi dire, ayant la forme d'un reflet du récit dans le récit. Dans les trois autres romans, la métafiction se présente sous des formes différentes que nous essayerons maintenant de caractériser.

4. Le Grand vestiaire: Bildungsroman et herméneutique de la vérité.

Le Grand vestiaire reprend le motif du père résistant

¹ Ibid., p. 81.

² Ibid., p. 83.

³ L'injonction débouche sur cette dernière en indiquant, dans la structure même du texte comment le lire et que faire de la leçon qui y est inscrite.

mort, destinataire du fils, héros-narrateur autodiégétique cette fois, par l'intermédiaire d'un carnet de maximes qu'il lui a laissées et que le fils doit déchiffrer. Il s'agit donc d'un autre parcours initiatique sur le thème du vrai et du faux, la maturité consistant encore une fois en un devenir lecteur et à démêler, entre le texte écrit du père mort et la vie d'un père substitut (au nom révélateur de Vanderputte) la réalité de la fiction de la fiction de la réalité.

Ce roman exemplifie ce que S. Suleiman appelle un roman à structure d'apprentissage exemplaire positif¹ qui, parce qu'il s'intègre dans un système de signification particulier, lié ici à la métafiction, constitue la structure typique d'un roman à thèse.

Le texte destinataire est «un petit volume des pensées reliées de Pascal» (84) dans les marges duquel le père a noté des réflexions que le fils ne comprend pas et qui vont lui servir de référence heuristiques de par leur confrontation à la «réalité».

Tout cela ne voulait rien dire. J'examinais attentivement le petit volume pour voir s'il n'y avait pas une poche secrète, une

¹ Ibid., p. 95. Plutôt que de renvoyer, à chaque fois, au texte de S. Suleiman, nous nous contenterons de citer comme référence globale les chapitres «le récit exemplaire» et «la structure d'apprentissage», p. 35-124.

cacheette où mon père aurait
peut-être glissé un message
[...]. (85) (Nous soulignons.)

À travers le petit volume, le lecteur est déjà invité à voir le récit qu'il est en train de lire. Mais un peu plus loin, le narrateur poursuit:

Je continuais à errer dans le
labyrinthe et n'arrivais pas
à saisir le bout de fil blanc
que mon père y avait jeté pour
guider mes pas. Mais la
question que je m'étais ainsi
posée pour la première fois de
savoir quel était le sens
[...] le but [...] la clef qui
aurait ouvert ce monde hostile
[...] cette angoisse ne devait
plus me laisser tranquille.
(87) (Nous soulignons.)

Ce passage définit non seulement le texte du père comme destinataire de la quête du sens, mais aussi l'objet de cette dernière et pose la réalité comme opposant. Le parcours narratif s'inscrit dans une axiologie dualiste selon l'axe réalité-fiction que nous désignerons comme l'axe doctrinal ou idéologique, le mode de discours qui prend en charge la structure d'apprentissage dont le caractère métafictif vient du fait que la quête de la vérité, du sens, est aussi une quête de la fiction se prenant pour thème.

La structure d'apprentissage est ici d'un type assez particulier toutefois puisqu'au terme de la quête

herméneutique réussie, le héros débouche sur un espace dysphorique: la vérité est celle du mensonge qui fonde le lien social. L'apprentissage est positif mais la valeur de l'objet abstrait atteint est désignée comme inauthentique.

Ce que j'avais essayé de
sauver, ce pour quoi mon père
était mort, me paraissait à
présent inexistant et vide de
sens [...] (303)

Il faut donc chercher ailleurs, à un autre niveau, le «message» ultime de cette quête.

Celle-ci est structurée par une quadruple opposition: d'abord celle qui détermine les deux premières parties du roman, l'opposition entre enfants et adultes et qui fait écho à une deuxième: fiction versus réalité; le discours du père mort (idéal) s'oppose ensuite à celui du père adoptif, Vanderputte, le tout renvoyant à une dernière mais fondamentale opposition, celle de l'être et du paraître qui donne son titre au roman: le grand vestiaire renvoie au vide, aux pures apparences de cette réalité qu'est le monde adulte.

L'opposition enfants-adultes repose sur une disjonction initiale, la non-compréhension d'une réalité qui a produit la mort du père. Cette disjonction pousse le héros à s'associer au monde des enfants (Léonce et Josette) et à un père substitut vivant en marge de la société adulte. Le

monde des enfants, caractérisé par leur identification totale au cinéma est valorisé positivement comme réalité de la fiction et opposé à la fiction d'une réalité qui

nous paraissait un décor, une mauvaise toile peinte qu'il suffit de crever courageusement pour trouver, derrière, la vraie vie, celle des films. (87)

Le mensonge fictif (le bon), contrairement au mensonge adulte (le mauvais), est positif, comme en témoigne un commentaire du narrateur à propos d'un de ses amis menteur invétéré:

On ne pouvait même plus dire qu'il mentait, d'ailleurs, tellement c'était vivant. (157)

Ou encore, il est associé à un personnage valorisé comme celui qui, ayant fourni des faux papiers d'adulte au narrateur et sauvé la vie à des centaines d'hommes dans la résistance (il est donc du côté de l'idéal), continue après la guerre en faisant des faux parfaits (topos omniprésent chez Gary). Il obtient ce miracle de

fausser un monde déjà complètement faux [...] c'était, au fond, un homme qui avait une grande soif d'authenticité. (83)

Le plus faux que le faux devient alors, dans le système axiologique du roman, le plus vrai que le vrai. Ces

renversements antithétiques, dont nous reparlerons à propos de la simulation et du kitsch, foisonnent d'un bout à l'autre du récit, élevant la redondance thématique à la puissance n. L'appartement illégalement occupé où vivent les personnages est un modèle de kitsch avec ses portes «qui imitaient si bien le marbre rose» qu'on les croirait en pierre et «de petites statues de gondolier, coiffés de bonnets rouges [...]» (55). Kuhl, indigné de la décadence morale de la France, déclare pompeusement: «il n'y aura plus que mes faux-cols de propre dans ce pays» (69). Sacha, le troisième père du héros¹, est surpris de découvrir chez sa femme un amour véritable, durable, réel, «quelque chose de vrai» et pas «un sentiment faux comme le reste, une fausse barbe, une illusion» (105). Lui non plus, d'ailleurs, n'a jamais réellement connu son père puisque sa mère était une prostituée et que «rien ne prouvait que ce fut son père, c'était peut-être un client» (107). Comme il est, illusoirement, acteur, il aimerait bien qu'on lui confie un rôle à Hollywood², «une silhouette, une simple silhouette» (107).

¹ Il s'agit d'une redondance des catégories actantielles qui participe à la surdétermination et par conséquent à la lisibilité du message.

² Dans toute l'oeuvre, Hollywood signifie trompe-l'oeil, décor, faux, kitsch, etc. voir spécialement Les Couleurs du jour.

Quant aux adultes, c'est à travers eux que le narrateur découvre peu à peu la réalité au fur et à mesure qu'il déchiffre le message du père:

La rue était pleine de vestons et de pantalons [...] un immense vestiaire abandonné qui essaye de tromper son monde [...] Je ne voyais que le vestiaire dérisoire et les mille visages qui imitaient, en la calomniant la figure humaine. Le sang de mon père se réveillait en moi [...] il me poussait à chercher un sens à mon aventure et personne n'était là pour me dire que l'on ne peut demander un sens à la vie, mais seulement lui en prêter un, que le vide autour de nous n'est que refus de combler et que toute la grandeur de notre aventure est dans cette vie qui vient vers nous les mains vides, mais qui peut nous quitter enrichie et transfigurée. (169)

Dans cette tirade programmatique où, d'une manière caractéristique, le monologue du personnage principal passe du récit au discours de l'auteur, de l'histoire au commentaire idéologique (dans l'extrait souligné par nous), on notera encore, par implication et associé à la fiction, le verbe comblé appliqué au vide de la réalité. Ainsi l'opposition enfants-adultes peut-elle être ramenée à un système de valeurs plus large:

Enfants ----	fraternité ---- authenticité ----- fiction solidarité
Adultes ----	solitude ----- inauthenticité ---- réalité ¹ vide

Ce système qui englobe le programme narratif du héros résumé sous la forme simple de la séquence:

Ignorance de la vérité -----> connaissance de la vérité

Dans ce système, le texte du père mort et celui du père adoptif partent de la même prémisse. Pour celui-là,

La vérité de l'espèce, notre vérité a peut-être un visage tellement atroce qu'il nous suffirait de jeter un regard sur elle pour être réduits en poussière. L'homme peut périr aussi par la compréhension de son destin. Il mourra alors atrophié, dans la passivité et la non-résistance. (200-201)

comme pour celui-ci: «Nous ne sommes pas du tout faits pour être regardés, les uns les autres, un point et c'est tout» (44).

Pourtant les conclusions qu'ils en tirent sont radicalement différentes puisque Vanderputte en déduit qu'il faut être seul, sans complice et se camoufler le mieux possible, rester dans son trou et éviter si possible le printemps comme la peste car il est synonyme de vie et

¹ La partie encadrée vaut pour la plupart des romans.

d'amour (44-47). Bref, il a trahi pendant la guerre alors que le père idéal est mort dans la résistance. Or, il faut se rappeler que dans le système que nous décrivons, la résistance, c'est aussi la fiction et que la structure idéologique consiste partiellement en de telles équivalences signifiantes.

Pour comprendre les attributions respectives du père adoptif et du père idéal, il faut passer de nouveau par la médiation du bon et du mauvais mensonge. Vanderputte en effet ment par son choix de la solitude¹ qui l'apparente malgré tout aux ombres de la rue et aux apparences qui constituent la réalité visible. Le père, lui aussi, a menti en léguant à son fils ces deux valeurs que sont l'espoir et la solidarité qui conduisent à la résistance:

Il est impossible de changer
seul. Nous ne pouvons changer
notre visage qu'en
réfléchissant le visage changé
des autres (85).

Mais ce mensonge est du bon côté, celui de la fiction, de

¹ Ainsi que par l'achat du costume vide de Gestard-Feluche. C'est d'ailleurs bien ce dernier qui meurt symboliquement à la fin, non pas le personnage mais son symbole métafictif. La catégorie actantielle de Vanderputte, d'autre part, est difficile à déterminer: est-il opposant parce qu'il appartient à la réalité ou adjuvant dans la mesure où il sert de facteur synthétisant pour la quête herméneutique? En fait, il forme système avec le père idéal jusqu'à la résolution finale qui l'élimine, littéralement, comme une vieille défroque ayant fait son temps.

l'être¹ puisque c'est lui qui, en tant que destinataire, permet l'herméneutique positive de la vérité comme prise de conscience du vide inauthentique de la réalité et par conséquent de la narration elle-même que le lecteur est en train de lire avec son système d'auto-interprétation métafictionnel. Puisque le narrateur est autodiégétique, c'est-à-dire source de l'histoire qu'il raconte et des valeurs qui s'y trouvent déployées, il ne peut qu'en maîtriser la conclusion et sa résolution. Or dans cette conclusion, le héros accomplit le meurtre du père adoptif², acte qui lui permet de retourner parmi les êtres humains

¹ Il est intéressant de noter ici que l'idéal se trouve, en quelque sorte, authentifié par la citation des Pensées de Pascal... un roman qui tend à démontrer que la seule authenticité est celle de la fiction se donne pour référence un ouvrage qui tente de démontrer la nécessité de la Grâce.

S. Suleiman remarque que les destinataires bénéfiques et maléfiques s'opposent selon l'axe du vrai et du faux, ou de l'être et du paraître (101). L'épreuve d'interprétation du héros est de choisir son destinataire sur le mode de l'être plutôt que sur le mode du paraître. Dans une scène hallucinatoire et spéculaire très réussie, véritable stade du miroir (dédoublément imaginaire), le héros devient temporairement Vanderputte. Dans son programme narratif, cette scène est centrale puisque devant choisir une identité, il essaye ainsi celle du modèle maléfique avant de la rejeter pour l'idéal; à ce propos voir le chapitre «Effets de miroir» dans Max Milner, La fantasmagorie, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1982, p. 95-137.

² Il y a dans ce roman une configuration intéressante entre le meurtre du père, la culpabilité et le lien social qui échappe au discours mais qui n'est pas traitée comme telle par le texte.

dans une conjonction finale: «Je pouvais maintenant retourner parmi les hommes» (304). Dans cette dernière phrase, le temps de l'histoire et celui de la narration, décalés, se trouvent étrangement télescopés dans le déictique 'maintenant', associant le narrateur et l'écrivain. De plus, si ce retour aux hommes est dysphorique en ce que le héros ressent un sentiment de faillite, d'échec et d'humiliation à accomplir ce geste qui le lie à la lâche complicité et à la culpabilité universelle qui forme le genre humain, c'est qu'il a découvert 'la vérité de l'espèce'. C'est pourquoi ce meurtre prend une double dimension, à la fois naissance symbolique au monde de la culpabilité originelle (la chute a lieu dans un jardin de roses¹) et liquidation du traître à la résistance, c'est-à-dire à la fiction. La chute est donc prélude à l'écriture. Ayant affirmé le caractère inéluctable de la réalité au niveau de la structure d'apprentissage, le roman l'enchâsse dans un discours idéologique métafictif sous-jacent qui, en la contextualisant négativement, la nie, ou tout du moins,

¹ Scène signifiante puisque Gary en a tiré, trente ans plus tard, sa seule pièce de théâtre, La bonne moitié (1978), dont le titre renvoie à l'être humain comme moitié homme, moitié innommable (p. 57) donc à la quête de Luc dans le labyrinthe entre le père homme et le père innommable.

affirme la possibilité d'un dépassement par la fiction.

En d'autres termes, si l'épreuve d'interprétation qui constitue la quête aboutit à une compréhension de la réalité comme objet négatif, le procès qui la narre, lui, est positif en ce qu'il présente au lecteur le fil blanc qu'il n'a qu'à suivre pour interpréter à son tour la doctrine¹. L'histoire d'apprentissage se termine bien au seuil d'une «vie nouvelle», comme toutes les histoires de ce genre, mais cette dernière consiste justement à écrire le roman².

Nous résumerons ici en quatre points comment ces deux premiers romans d'apprentissage introduisent à l'oeuvre de Gary:

¹ On pourrait faire un mauvais jeu de mots ici et dire que c'est cousu de fil blanc. Si le «discours» de Vanderputte occupe une place centrale dans le roman (en termes de fréquence) alors que celui du père idéal est très rare (2 ou 3 fois), c'est que le discours final du roman rétablit massivement la bonne proportion en faveur de ce dernier. En d'autres termes, le roman, c'est le discours du père idéal, roman familial s'il en est.

² Si le héros aboutit à une connaissance authentique selon le système idéologique puisqu'il découvre la vérité de la réalité et qu'il lui oppose la fiction (il écrit), les deux autres enfants qui restent passifs sont broyés par cette réalité, qu'elle soit «naturelle» (Josette meurt de la tuberculose) ou «sociale» (Léonce est tué par la police), comme leurs héros de cinéma.

1. Le roman garyen a bien pour forme la biographie d'un individu problématique et le monde où son action se déroule est dépourvu de signification transcendante.
2. La «rédemption» est collective («Nous ne pouvons changer notre visage qu'en reflétant le visage changé des autres»). En d'autres termes, l'autre est une dimension constitutive du même¹.
3. Cette rédemption se fait par l'intermédiaire du roman (ou de l'oeuvre d'art en général) en tant qu'il relève de la capacité d'imaginer, c'est-à-dire de créer un «autre» monde transcendant «ce qui n'est pas». L'auteur communique sa vision au lecteur qui s'identifie² (le héros fonctionne

¹ Nous reviendrons sur ce point plus loin et surtout à propos de la parodie. La relation écrivain-lecteur que vise cette phrase métafictive du père est également l'objet d'un commentaire réflexif de Vanderputte: «La Fontaine, c'est pour tout le monde! [...] Ça s'applique à moi aussi, je ne suis pas exclu! Je suis un homme comme tout le monde et c'est bien ça qui est dégueulasse! Et s'il n'y avait pas eu moi, il n'y aurait pas eu La Fontaine non plus, il n'y aurait pas eu de fables, rien, rien, il n'y aurait eu!» (137)

² «Je choisis de le tromper par le personnage qui est à la fois lui, moi et celui qui n'existe pas, celui que je fais naître. Cette marge de différence fait de l'homme un personnage futur [...] Je choisis d'identifier le lecteur avec ma conscience-personnage [...] parce que le lecteur se veut lui-même personnage [...] Le roman libère le lecteur de l'emprisonnement dans l'identité que lui a imposé la Puissance [...] pour l'ouvrir au changement en lui donnant des identités multiples, toute lecture de roman étant changement d'identité [...]» (Pour Sganarelle, 113). Les personnages de Gary étant pour la plupart métafictifs, fonctionnant d'un côté ou de l'autre de la polarisation idéologique, il semblerait que le lecteur n'ait d'autre

comme imago) et déchiffre un message dont le haut degré de redondance réduit la pluralité des significations et les ambiguïtés du texte.

4. Dans ce roman, l'histoire est prise en charge par un système de signification, le discours, que constituent les trois premiers points.

Ces deux analyses montrent donc que «le roman à thèse est un genre où la polarisation idéologique se manifeste à la fois comme thème fondamental et comme principe structural organisateur¹. La spécificité du roman garyen et son ambiguïté apparente, c'est que la polarisation idéologique et le thème fondamental portant sur l'opposition réalité-fiction, le principe structural organisateur ne peut se manifester que comme métafiction, c'est-à-dire comme discours du roman sur lui-même.

La fiction s'inscrit du côté de la communication comme synthèse de l'individualité et de la solidarité. L'aspect disjonctif de la communication littéraire (absence des deux

choix que celui de sa prison. On pense ici à la phrase de Sartre: «La lecture est induction, interpolation, extrapolation, et le fondement de ces activités repose dans la volonté de l'auteur [...] Une force douce nous accompagne et nous soutient de la première page à la dernière», Situations II, Paris, Gallimard, 1948, p. 103. Aussi, dans Le Grand vestiaire: «[...] la communion est un don et non un échange» (87).

¹ S. Suleiman, op. cit., p. 86. Ce qui rejoint bien la définition du thème de S. Rimmon-Kenan.

pôles de la relation dans l'espace et le temps) est compensé par une forte performance illocutoire et perlocutoire de l'auteur¹. Le roman devient un lieu de création et de transfert des valeurs même si Gary affirme par ailleurs (dans Pour Sganarelle) que le roman ne fait rien par lui-même et qu'il doit passer par la médiation de la culture pour changer la conscience globale des hommes, changement qui aboutira à la création suprême: l'Humanité².

5. Les Racines du ciel: la preuve.

Si Éducation européenne et Le Grand vestiaire sont des démonstrations de l'authenticité de la fiction à forme faible, c'est-à-dire se présentant sous la forme d'un enseignement, Les Racines du ciel est le point culminant de ce tryptique dans la mesure où il représente la forme forte, celle de la preuve³. C'est en effet un véritable

¹ J. Dubois, «Lecture et conditions de lisibilité», dans L'institution de la littérature, Nathan/Labor, Bruxelles, 1978, p. 113-127.

² Cf. Pour Sganarelle, p. 80, 163, 209. Humanité dont la figure annonciatrice est le Christ. C'est pourquoi, dans le système d'équivalences symboliques, fiction, femme et Christ sont étroitement associés. Vers la fin, Gary écrivait que la spécificité du Christ était d'avoir parlé d'une voix féminine (cf. Les cerfs-volants, 118, publié l'année de sa mort).

³ S. Suleiman, op. cit., p. 36-37.

appareil narratif d'authentification de la fiction qui se met en place dans une structure à enchâssement multiple centrée sur un procès judiciaire, le récit étant finalement orienté sur un narrataire intradiégétique qui lui confère, d'une manière symptomatique, une dimension théologique.

Résumons rapidement, et à l'envers, en partant du héros (placé au centre de la structure enchâssante qui le cerne peu à peu et après-coup par le discours des témoins): Morel est un idéaliste, ex-résistant, qui défend les éléphants, ces derniers étant, comme on l'a dit, équivalents de la fiction dans le système symbolique construit par le roman¹. Dans un monde réduit à sa réalité économique, il prend littéralement le maquis idéologique (il passe directement d'une résistance à l'autre), traînant avec lui une pétition de principe en faveur de l'idéal et châtiant les méchants.

Une série de micro-récits exemplaires (mises en abyme réduites) liées à la résistance fournissent les éléments d'une lecture du thème comme opposition réalité-fiction:

1. Une mise en abyme ponctuelle qui oppose d'un côté «éléphants, liberté, fiction/mythe» à «emprisonnement, mort».

¹ Cette constitution progressive, feuilletée pour ainsi dire, du personnage central qui représente la fiction est elle-même métaphictive dans la mesure où elle mime le processus même de construction de la fiction (mise en abyme du code), par redondances successives.

C'est un camarade qui avait eu cette idée [...] alors qu'il sentait que les murs allaient l'étouffer, il s'était mis à penser aux troupeaux d'éléphants en liberté [...] Chaque fois qu'on n'en pouvait plus, dans notre cage, on se mettait à penser à ces géants [...] Cela demandait un formidable effort d'imagination, mais c'est un effort qui nous maintenait vivants, [...] L'idée qu'il y avait encore en nous quelque chose qu'ils ne pouvaient pas atteindre, une fiction, un mythe qu'ils ne pouvaient pas nous enlever [...] les mettait hors d'eux (55). (Nous soulignons.)

2. Un prisonnier invente, toujours dans les mêmes circonstances, une femme imaginaire qui joue le même rôle que les éléphants.

Vous allez essayer de vous conduire devant elle comme si vous étiez des hommes. Je dis bien 'comme si' — c'est la seule chose qui compte — [...] s'il n'y avait pas de convention de dignité pour nous soutenir, si on ne s'accrochait pas à une fiction, à un mythe, il ne restait plus qu'à se laisser aller, à se soumettre à n'importe quoi et même à collaborer¹» (207). (Nous

¹ Ce micro-récit est en fait central et très élaboré (207-211). Il développe l'opposition, affirme la nécessité de la fiction et comporte, comme c'est souvent le cas chez Gary, un commentaire qui le double d'une explication (surcharge sémantique, redondance).

soulignons.)

Ce n'est pas seulement la réflexivité qui joue ici un rôle métafictif, c'est aussi le choix des termes employés (soulignés). Cette fiction se met à vivre d'une vie propre, au point que même l'ennemi y croit:

L'officier venait se briser
les dents contre la fidélité
de l'homme à sa convention:
peu importait qu'elle fût
vraie ou fausse [...] (210).

La fiction devient ainsi la réalité ultime, plus vraie que le vrai, sous la force de la conviction.

3. Dans le troisième récit, ce sont des hannetons qui prennent la place des éléphants. Les prisonniers, épuisés par le travail forcé, retournent des hannetons impuissants dans un geste symbolique, ce qui provoque encore une fois la mise en évidence de la supériorité du symbole sur la réalité (nazie):

il pouvait assommer les
détenus et écraser les
hannetons, mais ce qu'il
visait était complètement hors
d'atteinte. Il avait
entrepris une tâche qu'aucune
armée, aucune police, aucune
milice, aucun parti [...] ne
pouvaient mener à bien (487).

Ici encore, au cas où le lecteur n'aurait pas vu la fonction heuristique de ce micro-récit qui est pourtant le troisième, un dialogue entre les personnages fournit une

explication en comparant les prisonniers aux hannetons: «On est sur le dos, il le voit pas» (1490), le «il» renvoyant à Dieu.

Ces trois récits assurent donc un très haut degré de redondance sémantique au moyen d'une répétition systématique du thème, redondance qui va être amplifiée au niveau de la structure narrative globale.

Cette dernière se met en place à un premier niveau par l'intermédiaire d'une instance narrative extradiégétique (narrateur omniscient) qui raconte qu'un personnage — St Denis — raconte (narrateur intra-homodiégétique) ce que des témoins lui ont raconté (3^e niveau), à un destinataire intradiégétique — un jésuite nommé Tassin. La narration est donc décrochée et multiple, passant à la fois par le narrateur omniscient (il sait même ce qui se passe dans la tête du jésuite qui ne parle pas), par St Denis et par les nombreux personnages-témoins (surtout Minna¹) qui ajoutent chacun une partie du puzzle dont le centre est le héros et

¹ Surtout, car elle combine à la fois l'élément féminin et allemand (elle répète d'ailleurs souvent qu'il fallait que quelqu'un de Berlin soit là) justifiant ainsi sa présence dans le roman. Comme elle est directement associée à Morel (elle est en fait l'héroïne) elle représente la fiction à deux niveaux et elle préfigure un thème qui traverse l'oeuvre de Gary jusqu'à Les Cerfs-volants, l'interaction même/autre sous la forme humain/inhumain («Les nazis étaient humains. Et ce qu'il y avait d'humain en eux, c'était leur inhumanité», Les Cerfs-volants, 278).

son programme narratif (qui est un programme tout court). En même temps, une partie de cette action est racontée dans un tribunal où sont rassemblés les protagonistes, la substance du procès consistant à établir l'authenticité ou l'inauthenticité de l'action du héros et de ce qu'il défend, la fiction, l'idéal¹. Le tout étant rapporté au narrataire, on peut en déduire que l'axe du récit va du programme narratif du héros au jésuite dont la fonction ouvre, interrompt périodiquement et clôt le récit et dont les caractéristiques doivent en fournir l'herméneutique finale². Or ces caractéristiques, du point de vue qui nous intéresse, ce sont le rapport à la Grâce (et à la religion) et l'ironie, double rapport qui assimile ce personnage à l'auteur. C'est-à-dire qui en fait un auteur encodé, mais aussi un lecteur modèle, un exemple de ce qu'il faut faire. Ce qui montre ici encore que la lecture, chez Gary, n'est pas une création, conséquence logique de la polysémie (du

¹ Pour citer un exemple de ce que l'on pourrait appeler ironie thématique, un des personnages du roman déclare: «Ce Morel, s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer» (82). C'est peut-être plutôt une ironie métafictive.

² Autres points révélateurs de sa fonction:

- C'est lui qui fait la demande du récit (17).
- Il est paléontologue: la structure de son travail — explorer les couches géologiques à la recherche d'un savoir sur l'homme — correspond donc à celle du récit.
- Le récit est placé sous le signe des étoiles (17) qui ponctueront les retours au narrataire.

pluriel) du texte, mais simplement lecture du sens que l'auteur y a mis à l'intention d'un lecteur universel.

Bien que le discours de l'auteur soit disséminé dans le roman et réparti parmi les différents personnages, soit directement soit par opposition¹, l'interprétation finale revient au commentaire enchâssant du narrateur omniscient sur le jésuite, au début (15-17) et à la fin (493-495).

1. Le rapport à la Grâce:

Le jésuite est présenté comme marginal à son ordre (qui le préfère à l'écart en Afrique) de par sa vive curiosité scientifique quant aux origines de l'homme et de par sa conception de la Grâce comme mutation ou progrès humain (194-5). L'objet de sa curiosité motive le récit enchâssé et il repart, une fois ce récit achevé, «le coeur léger» (493), «dans la certitude d'un épanouissement final» (496). Son dernier acte est de regarder

la silhouette d'un arbre dont
son oeil caressait les
ramifications infinies — il
y avait longtemps que l'arbre

¹ Nous traiterons cet aspect dans le chapitre sur la parodie. Nous citerons ici toutefois un exemple, de la bouche de St Denis, qui résume ce discours: «Il faut absolument que les hommes parviennent à préserver autre chose que ce qui leur sert à faire des semelles, ou des machines à coudre, qu'ils laissent de la marge, une réserve, où il leur serait possible de se réfugier de temps en temps. C'est alors seulement qu'on pourra commencer à parler d'une civilisation. Une civilisation uniquement utilitaire ira toujours jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'aux camps de concentration» (83).

était son signe préféré, avant
celui de la croix. Il
souriait». (196)

Or cet acte se confond avec la fin du récit, on peut donc déduire, en tant que lecteur, qu'il embrasse le monde humain dans sa totalité, son foisonnement (roman total) plutôt que de se fier aveuglément à l'étroitesse d'une religion doctrinale (vision totalitaire du monde¹). L'arbre est signe de la multiplicité et la croix celui de la religion et l'opposition finale de ces deux signes renvoie de nouveau au système idéologique qui sera énoncé dans Pour Sganarelle où cet épanouissement final sera précisé comme téléologie de la culture.

Le procès de la fiction se termine donc à son avantage, Morel réclamant «un changement qui, pour longtemps encore, n'est concevable que comme un chant d'espoir» (493) et cette Grâce lointaine mais future, c'est bien la rédemption par l'imagination créatrice que nous signalions déjà à propos du Grand vestiaire². La structure narrative, le thème fondateur, les micro-récits didactiques et autres redondances sont encore pris en charge par le discours qui sert, littéralement, de superstructure à l'ensemble,

¹ «[...] ses yeux perçants qui évoquaient bien plus des horizons illimités que les pages d'un bréviaire» (15).

² Le titre, Les Racines du ciel, expliqué page 222, invite d'ailleurs bien à lire la fiction comme trace du divin dans l'homme.

assurant la cohésion sans faille de la thèse.

2. L'ironie:

Aux deux extrémités enchâssantes, le personnage du jésuite est marqué du sceau de l'ironie:

le jésuite réapparaissait
[...] avec son grand nez
osseux au dessus des lèvres
viriles et ironiques [...]
(15)
[...] ses lèvres minces [...]
et toujours adoucies aux
commissures par les deux
petits traits fins de l'ironie
[...] (496)

Or cette ironie (fine et virile), n'est-ce pas celle de l'auteur lui-même (du moins tel qu'il désire se représenter dans le texte) comme lucidité, comme regard distancié sur le monde. Si Gary a divisé son discours entre les divers personnages du récit comme nous l'avons indiqué, il prend soin de le rassembler ici, de le finaliser dans une instance vicairie qui a le dernier mot, qui fait le dernier signe.

Dans ce roman, plus encore que dans Éducation européenne et Le Grand vestiaire, la métafiction généralisée assure une cohésion maximale, pour ne pas dire une collusion qui fait de l'histoire le discours et du

discours l'histoire¹. Toutes les fonctions du narrateur, qu'on pourrait subsumer sous le terme de Genette de fonctions idéologiques, de même que les fonctions actantielles des personnages, sont métaphictives et convergent vers le renforcement de la lisibilité du message thématique, la réduction de la pluralité des significations et des ambiguïtés, et l'orientation de la lecture dans un sens particulier, celui de l'idéologie sous-jacente.

La mise en récit de l'histoire, puisque l'histoire est celle de la fiction, c'est la mise en récit de la fiction elle-même, c'est-à-dire l'authentification de son origine, de son procès et son archéologie comme modèle thétique et didactique. Le procès se confond avec le projet comme le destinataire avec le destinataire — le lecteur étant convié à célébrer cette assomption jubilatoire du sens dans laquelle le même reflète fantasmatiquement le même, occultant l'autre ou le réduisant à son image inversée. L'arbre aux ramifications infinies ne se lit donc pas du tronc vers les branches mais plutôt à l'inverse, des branches vers le tronc: la multiplicité redondante de la

¹ L'histoire comme signifié ou contenu narratif et le récit comme signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même; voir G. Genette, Figures III, p. 72.

structure convoque une signification qui se veut unique¹.

6. Les Couleurs du jour et les personnages métafictifs.

Le quatrième roman de ce que nous avons désigné comme ensemble fondateur, Les Couleurs du jour, nous permettra de passer de l'analyse romanesque à la première des catégories métafictives, de loin la plus importante, celle du personnage. Ce dernier joue un rôle essentiel dans la poétique de Gary puisque c'est par lui que passe la parodie et, du même coup, la lutte contre la réalité². Sans nous livrer ici à une étude détaillée du roman qui foisonne littéralement d'aspects métafictifs liés à la structure

¹ Après cette analyse des trois premiers romans qui se voulait surtout une description de la métafiction au niveau de l'interaction de l'histoire et du récit, c'est-à-dire au niveau des fonctions actantielles pertinentes et de l'instance narrative, nous analyserons les autres catégories métafictives en les répartissant en modalités «ponctuelles» (Personnages, description, titres, etc.) et en tirant des exemples de l'ensemble de l'oeuvre. Le quatrième roman, Les Couleurs du jour, servira de transition.

² La plupart des théoriciens reconnaissent d'ailleurs cette place centrale au personnage: «Les typologies littéraires les plus élaborées [...] sont toujours fondées sur une théorie plus ou moins explicite du personnage.» (P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans Poétique du récit, Paris, Seuil, Points, 1977, p. 115); «Ce sont les personnages qui fonctionnent comme foyers de sens.» (Suleiman, op. cit., p. 227); ou encore: «En art l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage.» (K. Hamburger, op. cit., p. 72).

thématique oppositionnelle dégagée dans les trois premiers romans, nous tenterons d'en décrire brièvement le système de personnages et son fonctionnement que nous généraliserons par la suite à l'aide d'exemples tirés d'autres romans. Nous poserons comme point de départ que si la redondance métafictionnelle se manifeste à tous les niveaux du récit, elle doit être particulièrement évidente à celui-ci.

Si on analyse les personnages garyens en termes de leur dominante fonctionnelle dans le récit, on peut dire qu'ils sont métafictionnels dans la mesure où ils renvoient tous au système idéologique, c'est-à-dire à leur place par rapport à la triple opposition qui sous-tend les romans (réalité/fiction; authenticité/inauthenticité; paraître/être).

Le personnage devient ainsi un lieu de tension entre deux forces contradictoires: lieu d'un certain effet de réel, d'une part; signe métafictionnel, de l'autre. Au lieu d'être seulement un signe vide qui se charge d'une signification et d'une occupation sociale (illusion réaliste), le personnage garyen se double d'une métasignification et d'une occupation particulière qui ne

renvoie qu'à la fiction elle-même. Il fonctionne donc cumulativement¹ mais sa face réaliste est plus ou moins en conflit avec sa face réflexive. Il est bien l'agent et le sujet de transformations (comme on l'a vu dans les autres romans) mais celles-ci sont les transformations même de la réalité en fiction. C'est en cela que ce personnage est le lieu exemplaire de la poétique de Gary, lieu d'une «tromperie», mais d'une tromperie assez particulière, puisqu'elle doit à la fois provoquer l'identification du lecteur, l'attirer dans l'univers fictif, et réfléchir (dans les deux sens du terme) le discours sur la fiction qui double toujours lui-même, évidemment, le discours sur le monde. Le paradoxe ici, c'est que l'illusion réaliste se met au service de la réalité fictive².

¹ À propos d'effet cumulatif, il ne faut pas négliger celui que crée la lecture de plusieurs romans. Chaque roman pris à part présente déjà un degré de redondance métafictive plus ou moins élevé. Mais pour le lecteur qui a lu un certain nombre de romans, cet effet agit dans le sens d'une «programmation» de plus en plus précise. Qu'on pense par exemple, au niveau des personnages, à ce qu'on pourrait appeler l'effet «baron»: si ce dernier peut paraître étrange à la première lecture (on le verra comme un détail exotique et drôle), il ne peut, par sa récurrence d'un roman à l'autre, que fonctionner par la suite comme une unité sémantique déterminée.

² Mais comme tout ceci se situe au niveau thématique d'une opposition réalité-fiction où la réalité reste un donné objectif et la fiction une création subjective, l'une devant remplacer l'autre, il n'y a jamais vraiment de remise en question de l'une par l'autre.

Les Couleurs du jour est ainsi un véritable système à cinq termes métafictifs¹ (plus deux secondaires) dans lequel chaque personnage se construit par «un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié [...] avec les autres personnages et éléments de l'oeuvre²». Ces relations s'organisent autour d'un objet: la femme, associée dès le début, comme il se doit, à la fiction³. Chacun des quatre

¹ Quand il remaniera le roman, plus de vingt ans plus tard, Gary lui donnera un nouveau titre, Les Clowns lyriques, plus approprié de ce point de vue, ces clowns étant les idéalistes picaresques en mal d'absolu.

² P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p. 125.

³ Par le biais de l'amour qui, dans les trois premiers romans, était resté au second plan (Janek et Josia dans Éducation européenne, Luc et Josette dans Le Grand vestiaire, Morel et, implicitement, Minna dans Les Racines du ciel) derrière le concept plus large de fraternité et qui occupe ici une place centrale:

[...] la fraternité sans l'amour [...] c'est encore l'exploitation de l'homme par l'homme [...] alors on peut seulement donner son souffle pour défendre une culture qui, depuis la Vierge, Dante, Pétrarque [...], a toujours célébré le culte de la femme et de la féminité (Les Couleurs du jour, 12).

Le chant d'amour devient ensuite le chant du poète par le truchement, maintenant familier, d'une fable de La Fontaine que l'héroïne interprète:

Une chose l'avait toujours frappée [...] depuis qu'elle

autres personnages entretient alors une relation de conjonction/disjonction à l'objet, la fonction actantielle entrant en redondance avec les qualifications. Garantier est le père, Willie le mari et Rainier, l'amant¹.

Les qualifications physiques, comme c'est le cas la plupart du temps chez Gary, sont esquissées rapidement (quelques lignes ou quelques mots) et renvoient aux qualifications métaphoriques. Garantier, par exemple est stylisé par quelques sèmes (aspect formel, précision méticuleuse, «japonais», moustache à la Valéry) qui sont liés à sa profession (professeur de littérature, formaliste exacerbé) et à sa fonction (39); Willie (moue enfantine, beauté d'éphèbe, vanité; portrait qui connote son personnage et sa fausseté) (34); Rainier est encore plus

avait lu pour la première fois
La cigale et la fourmi, c'est
 que beaucoup de temps s'était
 passé depuis la fable, mais
 les cigales chantaient
 toujours [...] elles
 continuaient à chanter [...]
 c'était ça, la véritable
 morale de la fable. (120)

et qui sert, en même temps d'injonction interprétative au niveau du roman.

¹ Nous réduisons le système à trois personnages puisque La Marne est un double de Rainier qui véhicule le discours et «fait parler» les trois autres. Personnage à la fois redondant et catalyseur, il est pur procédé compositionnel source de monologues (porte-parole du discours de l'auteur) et suscitant des répliques (qui jouent indirectement le même rôle).

schématisé (grand, mince, un visage qui n'arrive pas sans peine à la dureté, a perdu un bras; connotation: douceur féminine, fermeté de l'idéal). Ce sont donc les qualifications métaphoriques qui s'imposent de prime abord, que ce soit par le discours du narrateur omniscient pour Garantier et Willie, par le monologue intérieur pour Rainier¹.

Garantier, le père, est une véritable caricature:

[...] raffiné, très abstrait
 [...] une incapacité totale de
 créer. Il se contentait de
 traduire quelques poèmes de
 Mallarmé et de Valéry et de
 faire pour une scène d'avant-
 garde des adaptations de
 Giraudoux qu'il se plaisait à
 transcrire en anglais
 hermétique [...] Il vivait
 parmi quelques tableaux de
 Klee [...] les trouvant trop
 figuratifs [...] La seule
 trace de passion qu'il
 semblait y avoir dans sa vie
 était une quantité incroyable
 de cactus de toutes formes qui
 montaient autour de lui une
 garde hérissée et vigilante.
 (38-39)

Bref, désincarné, solitaire, frustré, avant-garde, pur formaliste effrayé par la vie, «marionnette distante et polie» (48), Garantier fonctionne à un double niveau. Il

¹ Rainier se présente dans un monologue qui s'adresse parfois au lecteur (912-13), ce qui n'est pas un hasard puisqu'il est le seul qui mène activement et positivement sa quête, qui maîtrise son faire actantiel.

a toujours déjà perdu l'objet (sa femme, la mère d'Ann, l'a quitté pour un toréador! Il n'a avec sa fille que des rapports réticents) et, préfigurant les attaques virulentes de Pour Sganarelle contre les avant-gardes et «le roman de la littérature», il satirise les ennemis du roman tel que Gary le conçoit, c'est-à-dire, ironiquement, fait de personnages de chair et de sang (Pour Sganarelle, 15). Il est donc, tout le long du roman, de par son faire actantiel nul, sa passivité totale (il devient «complètement transparent à force de discrétion» (231)), le pur véhicule du discours négatif sur une certaine appréhension de la réalité et de la fiction, signe absolument vide de tout réalisme mais absolument plein dans le système de saturation sémantique de l'oeuvre¹.

L'axe strictement oppositionnel va donc de Willie à Rainier qui réalisent, d'une certaine manière, des programmes contraires: conjonction/disjonction pour l'un, disjonction/conjonction pour l'autre, mais complémentaires. Rainier, l'amant, est un autre Morel, ex-résistant

¹ Il faut toutefois noter que si Garantier a choisi la négation et le vide (47), cette négation même est récupérée à un autre niveau par le système idéologique puisque, d'une part, elle renforce, souligne la réalité qu'il nie mais que, d'autre part, elle s'inverse une nouvelle fois pour devenir positive: «Il continuait sa négation du cri, parce que c'était sa façon de crier» (47) (commentaire explicatif).

idéaliste qui part en Corée à la poursuite d'un «rêve impossible [...] illimité» (162). Sa rencontre avec Ann est une véritable épreuve au cours de laquelle il devra choisir entre l'idéal femme ici et maintenant et l'idéal absolu, celui-ci étant en dernier ressort la condition de celui-là. Son programme narratif consiste alors en une hésitation, un suspens(e) entre deux pôles sémantiques qui renvoient à la fiction et entre lesquels se loge le récit. Contrairement à Willie, qui ne laissera à sa mort qu'un monument kitsch à son image à Hollywood (265), sa mort opérera une synthèse femme-humanité-fiction puisqu'il laisse derrière lui un enfant, porteur de l'espoir¹.

Si Rainier incarne l'idéal absolu et pur (il reste comme on peut s'y attendre assez caricatural même si cette caricature est positive), c'est pourtant Willie Bauché qui occupe le centre de la scène². Il s'agit là encore d'un personnage caricatural et métafictif mais développé en

¹ Comme dans Éducation européenne.

² Avec, la plupart du temps, La Marne alias Bebdern, qui double Rainier et lui donne la réplique, non seulement par le dialogue bouffon, mais aussi dans de nombreux a parte qui renforcent le caractère théâtral donc métafictif de ces scènes (105-177-191). De Les Couleurs du jour à Les Clowns lyriques, Willie et Rainier échangent leurs places: Willie prend celle de Rainier au début du premier chapitre. Cette réécriture qui place Willie comme premier mot du roman (au sens bakhtinien du terme) montre l'importance de ce personnage dans le système garyen.

détail d'un bout à l'autre du roman comme vecteur de l'opposition fondamentale vrai-faux. En lui, la redondance atteint un degré maximum, non seulement au niveau des qualifications et du faire actantiel mais dans ses rapports aux autres personnages et au discours du narrateur omniscient dont le commentaire explicatif souligne constamment l'action (voir par exemple p. 32, 217-221).

Allergique à la réalité (physiquement elle lui donne de l'asthme et de l'urticaire), Willie vit dans un monde fictif où tout est faux et où ses héros sont des personnages de contes de fées (36). Il a résolu «d'élever sa vie jusqu'au roman-feuilleton» et, ironiquement, il passe son temps à «camper son personnage» (36) et à le parfaire (218-219). Malheureusement, ses tentatives constantes échouent et il restera jusqu'à la fin une ébauche (jusque dans la débauche, d'où son nom) incapable de passer de l'autre côté du miroir si ce n'est par le suicide qu'il accomplit en manipulant encore son personnage de l'extérieur et en lui faisant répéter une rime de Lewis Carroll (Humpty Dumpty sat on a wall, 243).

Nous avons indiqué que ces deux personnages accomplissaient des programmes contraires mais complémentaires d'une certaine manière — nous préciserons cette manière en ajoutant que ce qui oppose Willie à

Rainier, c'est l'axe du paraître et celui de l'être. Paradoxalement, si Willie s'efforce tout le long du roman de devenir un personnage, «son» personnage, en étant aussi faux que possible, c'est parce qu'il est inauthentique, il est pur semblant ou paraître. Ses efforts pour truquer la réalité sont une fuite, une évasion futile, sans autre but qu'individuel (il appartient au monde de Vanderputte qui lui aussi occupait l'avant-scène pour des raisons que nous avons décrites et qui prônait également le plus faux que le faux¹.) Sa conjonction initiale à l'objet est d'ailleurs fausse elle aussi puisqu'Ann est sa femme sans l'aimer et sans se donner à lui. Il doit donc se contenter d'être son agent et de vivre à ses crochets (237), ce qui lui permet de se réfugier derrière un cynisme² qui fait partie de son personnage et d'oublier que sa carrière d'artiste de cinéma

¹ La citation en exergue de ce chapitre (Les Couleurs du jour, 170) représente ce que l'on pourrait appeler la double tromperie puisqu'il a réussi à convaincre l'envoyé de Hollywood, Ross, qu'il est du «vrai chiqué», ce qui lui fait s'écrier: «ça, c'est du réalisme» et le narrateur d'ajouter immédiatement: «Il se sentait en plein merveilleux.» La fiction, d'autre part, est pour lui une drogue comme l'indique implicitement son recours au tueur sicilien qui, dans l'épilogue, est déporté ironiquement pour «trafic de stupéfiants» (264). Le texte insiste aussi sur le fait qu'il n'a jamais eu recours à la drogue (la vraie), ce qui est le seul vice qui lui manque.

² Le cynisme est un signe négatif dans le système axiologique de Gary pour qui il est l'équivalent de la fuite devant la réalité, contrairement à l'ironie qui conserve une valeur didactique.

a échoué lamentablement (36).

Rainier, par contre, a toujours été authentique (toutes les valeurs positives sont de son côté: la résistance, la femme, la solidarité, l'idéal, la douceur, etc.) et Ann est la femme qu'il attend depuis toujours comme il est, lui, le seul homme possible pour elle (82). La liaison Rainier-Ann est ainsi posée comme une nécessité avant même d'avoir eu lieu — nécessité d'où surgira la pro-crétion finale, fruit de la conjonction des deux idéaux (femme-enfant/Corée-mort) malgré cette sorte de disjonction définitive que représente la mort.

C'est donc la mort¹ qui, en dernière analyse, trace la limite entre l'authenticité et l'inauthenticité, la mort de Willie renvoyant au kitsch et celle de Rainier à l'héroïsme et à la création même si la pirouette finale et auto-parodique (le cadavre de Rainier, qui a sauté sur une mine, tient une queue de guenon dans sa main) rappelle le

¹ Préfiguration du leitmotiv: La mort n'est qu'un manque de talent...

caractère volontairement burlesque de la fiction garyenne¹. Ce qui ressort de ce roman (et des autres), c'est que la fiction est authentique si elle débouche sur une pragmatique dans la réalité²; l'autre, celle de Willie, sert de contre-exemple; elle est paraître, inauthentique et vouée à la disparition³.

En fait donc, tous les personnages de ce roman, y compris ceux que nous avons mentionnés comme secondaires, Soprano le tueur et surtout le baron, sont à la limite de la caricature. Plus encore que dans les autres romans, au cas où le lecteur ne comprendrait pas d'emblée leur caractère thétique, celui-ci abonde en rappels qui pointent

¹ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant sur la parodie. Il serait peut-être intéressant de faire une étude de ces deux personnages en termes d'enfant trouvé (Willie) et de bâtard (Rainier) selon la classification de M. Robert, le personnage idéal garyen étant l'amalgame paradoxal et composite des deux types, ce qui correspondrait bien à la conception de la fiction qui se dégage de Pour Sganarelle, à la fois négation de la réalité et désir de la maîtriser.

² Le résultat de la pro-crétation, l'enfant-oeuvre, se rattachant à l'espoir d'une humanité future se créant elle-même et libérée de la quête de l'objet impossible du désir (c'est là le fantasme garyen). Tout ceci par le truchement de la femme-fiction (voir le passage capital p. 248-249 où le mélange significatif de discours indirect libre et de discours du narrateur extradiégétique unit les pensées de la femme (Ann) à celle du narrateur, y confondant les deux points de vue. Ce passage annonce les principes fondateurs de la vision du monde et de la fiction de l'auteur).

³ Comme Josette et Léonce dans Le Grand vestiaire.

l'aspect personnage des personnages, à commencer par Willie dont c'est là le rôle principal, mais aussi La Marne et ses a parte, Soprano et son «manque de style qui lui donnait un caractère étonnamment réel» (238), Garantier et sa silhouette de marionnette et, pour coiffer le tout, le baron,

un personnage tel qu'il les aimait, complètement stylisé, à la fois lunaire et grotesque, qui paraissait sortir d'un comic strip, d'un vieux film muet ou d'un décor d'opéra, mais qui n'existait pas dans la vie réelle: la vie, hélas, n'était pas capable de cela¹. (239)

Si l'on ajoute toutes les redondances de ce roman, on comprendra aisément pourquoi, vingt-sept ans plus tard, dans la préface de Clowns lyriques, Gary décrit le roman dont nous venons de parler en disant qu'il se ressentait de «la volonté de tout dire²».

Ces remarques s'appliquent néanmoins, à un degré plus ou moins élevé, à la plupart des romans³. Dans Les

¹ Nous analyserons la fonction du baron un peu plus loin.

² Les Clowns lyriques, préface, p. 7.

³ Dans Les Mangeurs d'étoiles, Les Enchanteurs, Europa, La Danse de Gengis Cohn, et La Tête coupable en tout cas, moins directement dans Adieu Gary Cooper et Les Cerfs-volants.

Mangeurs d'étoiles, un roman sur l'illusion et ses coulisses, les personnages sont un ventriloque et sa marionnette qui commente ironiquement l'action, un jongleur qui rêve de la treizième balle impossible, un prédicateur américain qui croit au diable comme à un ennemi personnel et qui subjugué les foules par son magnétisme, un prospecteur de talents qui parcourt le monde à la recherche des meilleurs artistes, un clown violoniste qui fait son numéro sur la tête et un prodige sexuel, bref toute une galerie d'illusionnistes, de saltimbanques, de charlatans et de magiciens qui gravitent autour d'un dictateur indien dont le seul désir est de rencontrer le diable afin que ce dernier lui révèle le mystère caché derrière l'illusion afin d'acquérir le pouvoir suprême. Il mourra, évidemment sans avoir réussi lui non plus, à passer de l'autre côté du miroir et sans avoir compris qu'il n'y a aucun mystère, que les hommes sont seuls et maîtres de leur destin (435) mais surtout qu'ils ont

encore quelques millions
d'années-lumière devant eux
avant de cesser d'être des
saltimbanques et de devenir
des artistes authentiques,
créateurs libres et inspirés
d'eux-mêmes [...] (438)

C'est tout aussi évidemment la marionnette qui a le dernier mot et cette conclusion (la mort n'est qu'un manque de

talent) dans la bouche d'un personnage complètement «artificiel» mu par un ventriloque est un trait essentiel de la métafiction ironique garyenne (440).

Les personnages métafictifs de ces deux romans (Les Mangeurs d'étoiles et Les Couleurs du jour), sont incapables de passer de l'autre côté parce qu'ils veulent à tout prix toucher la réalité cachée derrière l'artifice. Ils n'ont pas compris le paradoxe de Genette que nous évoquions plus haut, à savoir que la réalité de la fiction est précisément d'être fiction. En fait, ils sont intéressants dans la mesure où leur quête est celle de l'illusion qui vise à rendre possible le Réel; ils ne voient pas que l'artifice recèle toujours l'artifice, un peu comme la réalité du désir n'est ni le corps ni le vêtement mais le corps et le vêtement en tant que l'un dissimule et révèle l'autre. La réalité de la fiction, c'est ce mouvement simultané et impossible de voilement/dévoilement, c'est l'échancrure et l'interstice.

Le personnage central de Adieu Gary Cooper, Lenny, refuse totalement la réalité lui aussi, sous quelque forme qu'elle se présente, et ne «respire» (un des quelques mots typiques du vocabulaire particulier de Gary) qu'à partir de deux mille mètres, loin du monde et surtout de son langage:

«Les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refile¹» (19), là où «la neige était tellement lumineuse, d'une telle pureté, qu'on s'y sentait tout près de quelque chose ou de quelqu'un» (17). Sur cette page blanche, le «héros» ne lit ni n'inscrit aucun signe car même les étoiles ne sont «rien que des cartes postales qui vous arrivent de nulle part, la lumière les a plaqué il y a des millions d'années, grâce aux progrès de la science» (174). Il s'agit là d'un des romans les plus négatifs de l'auteur et le lecteur doit percevoir la fiction qui fait habituellement pendant au vide de la réalité dans le contrepoint parodique qui constitue la trame du roman².

Il en va de même pour les deux autres romans de la même période La Tête coupable et La Danse de Gengis Cohn dont le héros porte d'ailleurs le même nom, Cohn, bien qu'il s'agisse d'un faux nom pour l'un (La Tête coupable) et que l'autre soit un fantôme. Entre le «dibbuk», héros fantôme de la Danse de Gengis Cohn, qui revient hanter l'ex-nazi Schatz et le Cohn et La Tête coupable, le degré de réalisme est sensiblement le même, c'est-à-dire nul. Le faux Cohn dont «les besoins artistiques» lui font parodier Gauguin

¹ C'est le seul roman qui aborde de front la question du langage, préfigurant Ajar qui l'amplifiera à l'extrême.

² Et malgré la rédemption finale par l'amour (maternel...) de Jess.

en faisant l'amour à une vahiné pendant que la nature autour de lui se déploie sous la forme de tableaux du peintre (93-94/210) a surtout pour fonction de démontrer que «dans un univers de plus en plus démystifié, la mystification devenait une hygiène indispensable» (276). Il faut se rappeler ici que là où la science démystifie le monde, révélant le vide de la réalité, la fiction doit recréer le mythe, le mystère. Par un renversement proprement garyen toutefois, si la danse parodique du Cohn fantôme démystifie le discours néo-nazi, celle du faux Cohn de La Tête coupable remystifie le monde.

Les romans initiatiques ne sont pas l'apanage des débuts de l'oeuvre. Dans Les Enchanteurs¹, le narrateur autodiégétique a pour ancêtres des saltimbanques, jongleurs et acrobates, escamoteurs et illusionnistes (24) et pour père un magicien italien. Il raconte comment ce dernier lui apprend à «ne pas céder un pouce de terrain devant la réalité» (927). Ayant pour toile de fond et référence ultime une des obsessions garyennes les plus tenaces, la commedia dell arte et ses personnages (61), ce roman n'a plus aucune prétention réaliste et se rattache plutôt au conte de fées mais à un conte de fées métafictif. Le narrateur est encore un personnage écrivain qui, comme

¹ Ainsi que dans le dernier roman Les Cerfs-volants.

c'est le cas dans plusieurs autres romans n'a pas d'origine temporelle précise. Il est né aux environs du XVIII^e siècle, évidemment, et il se déplace dans le temps et dans l'espace comme la Malwina d'Europa¹, par exemple, où il peut rencontrer ces personnages à la limite du réel et du fictif qui hantent certains romans de Gary: St Germain, Nostradamus, Cagliostro, etc. Ces déplacements spatio-temporels et ces personnages servent également à démontrer la thèse selon laquelle tout est possible dans la fiction. Les Enchanteurs, dont le titre métafictif renvoie d'ailleurs aux écrivains et illusionnistes de tout poil, consiste en l'apprentissage du métier d'écrivain, ce dernier développant son talent de créateur en un crescendo qui culmine dans une dernière scène où, tel un démiurge, il nie la réalité de la mort de l'héroïne et la fait revivre par l'imagination:

Ne reculant devant rien,
défiant toutes les rigueurs
que nous inspire cet auteur
inconnu et pourtant si craint
et si révééré que l'on dit
caché dans les coulisses,
j'entourai Térésina d'une
foule de Polichinelles blancs
aux bonnets pointus et aux nez
crochus que je puisai sans
scrupules dans les poches de

¹ Cette dernière «tenait la réalité pour son ennemie mortelle et lui livrait une lutte sans merci, grâce à un don d'affabulation qui était une sorte de création continue de mondes improbables» (Europa, 24).

Tiepolo. (393)

Il prouve ainsi une fois de plus que la mort n'est qu'un manque de talent (333-34). En plus des trois personnages principaux, le roman est peuplé de créatures de cirque, de théâtre, du burlesque ou des contes de fées inventés par le narrateur.

Gary fait également appel à tout un intertexte culturel, dans les domaines de la littérature, de la peinture, du théâtre et de la musique, qui lui permet de renforcer les références de forme à forme en citant des oeuvres ou des auteurs qui viennent s'ajouter aux personnages des romans: ici Tiepolo (toujours le XVIII^e!)

Pourtant, si ce roman peut passer superficiellement pour un conte de fées, l'aspect métafictif fait qu'il ne peut être considéré ni comme fantastique, ni comme merveilleux, ni même comme étrange. On a vu en effet que la redondance métafictive et l'aspect thétique de l'oeuvre jouaient en faveur d'une diminution de l'ambiguïté sémantique. Or, sans cette ambiguïté qui créerait l'hésitation nécessaire au fantastique, pas d'illusion possible. Le lecteur ne peut ni s'identifier au personnage en tant que personne vivante (le fantastique doit être

¹ Voir en particulier Europa et La Danse de Gengis Cohn.

basé, paradoxalement, sur une illusion réaliste) mais seulement en tant que porteur de discours, ni refuser l'interprétation allégorique ou «poétique»¹.

Nous avons déjà signalé la tendance allégorique chez Gary, tendance logique dans un roman thétique qui a fréquemment recours à la fable et où l'action et les personnages sont là pour démontrer la validité d'un système idéologique. Cette tendance atteint son apogée dans la Danse de Gengis Cohn où une bonne moitié du roman consiste en une véritable allégorie. Si on peut parler d'une forme implicite ou hésitante de l'allégorie qui laisse au lecteur la possibilité d'une interprétation littérale ou référentielle² et d'une forme explicite où le lecteur ne peut que lire l'allégorie telle que le texte la lui impose, dans le cas de la Danse de Gengis Cohn, Lily et Florian, respectivement l'humanité et la mort, ne peuvent absolument

¹ Nous reprenons ici les catégories de T. Todorov dans sa définition du fantastique, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, Points, 1970, notamment p. 37-38. Pour R. Cailliois: «Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est de règle [...] Il ne viole aucune régularité: il fait partie de l'ordre des choses... Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle.» Préface de la 1^{re} édition de l'Anthologie du fantastique, Paris, Gallimard, 1977.

² Ibid., p. 67. Voir aussi T. Pavel, op. cit., p. 79: «la lecture allégorique fournit le modèle le plus général d'accès aux structures fictionnelles».

pas être confondus avec des personnages non allégoriques.

Le cas de Les Enchanteurs est encore plus intéressant dans la mesure où il s'agit d'un roman sur le merveilleux qui n'atteint jamais au merveilleux dans la forme puisque pour ce faire il lui faudrait accepter une certaine ambiguïté et créer chez son lecteur un vertige déstabilisateur, une oscillation sémantique qui jouerait contre le caractère thétique du roman au profit de l'indécidable.

On peut donc dire qu'à quelques exceptions près¹, les personnages des romans de Gary devraient difficilement induire le lecteur à une identification réaliste et doivent plutôt être considérés comme des constructions métaphictives porte-paroles d'un auteur qui s'attache davantage à convaincre son lecteur d'un certain point de vue thétique sur le monde et la fiction qu'à le leurrer dans l'univers illusoire de la fiction. Pourtant comme on le verra plus en détail à propos de la simulation, le cadre romanesque (comme on parle du cadre d'un tableau) entraîne malgré tout une certaine adhésion due en grande partie au déroulement narratif, au phrasé, puissant captateur de l'imagination

¹ Principalement Clair de femme et Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable où on peut considérer que l'aspect réaliste et psychologique l'emporte sur le métaphictif.

qui ne demande qu'à être leurrée. Même l'allégorie peut jouer dans ce sens comme le signale T. Pavel. La majorité des personnages reste ainsi liée à la réalité par un fil ténu, mais il en existe un, et pas le moindre, qui, parce qu'il réapparaît systématiquement dans la plupart des romans¹, occupe une place à part. Il s'agit du baron.

Ce dernier fait une apparition timide dans Le Grand vestiaire (211) où il acquiert les caractéristiques qui ne le quitteront plus jusqu'à Europa où il occupe carrément la place de l'auteur. Tantôt pourvu d'une minuscule (Le Grand vestiaire), tantôt d'une majuscule (La Tête coupable), le baron est:

un monsieur très distingué — costume de golf, gants beurre frais, oeillet blanc, noeud papillon, chapeau melon gris, sourcil élégamment levé — qui paraissait complètement raidi par l'alcool — [...] Il avait les yeux légèrement exorbités et ses joues étaient gonflées comme s'il était continuellement sur le point de souffler, d'expirer. Mais, à part ça, il était très distingué et très propre et se tenait comme quelqu'un qui refuse de céder là-dessus» (Les Couleurs du jour, 73).

¹ Le Grand vestiaire, Les Racines du ciel, Les Couleurs du jour, Les Mangeurs d'étoiles, Adieu Gary Cooper, La Tête coupable, Europa; la Danse de Gengis Cohn comporte un «vrai» baron.

Ce portrait du baron, comme un module descriptif universel, revient de roman en roman comme une sublimation métaphictive des autres personnages. Le baron est un pur signe qui, au lieu de se remplir d'une occupation et d'une signification sociale qui le motiverait d'une manière réaliste, reste une construction affichée et parodique ne tirant son existence que de ses relations aux autres personnages dont il fait ressortir à la fois les caractéristiques semblables et dissemblables, et au système oppositionnel dont il souligne ainsi l'axiologie dualiste.

On a déjà vu, à propos de Les Couleurs du jour, comment le texte même insiste sur son caractère stylisé et irréel et l'oppose à Soprano qui lui, «manque de style, ce qui lui donne un caractère étonnamment réel» (238). Ce n'est pas là pourtant son seul rôle puisqu'à la fin, le baron sort de sa réserve habituelle¹ et intervient comme un *deus ex machina* dans l'intrigue pour supprimer Soprano qui allait tuer Rainier sur les ordres de Willie: «Il avait concédé un

¹ Il faut préciser ici une autre caractéristique du baron: il ne parle jamais sauf pour demander «pipi caca» et il s'exprime généralement par une série de pets qui rappellent le morse (dérision du langage). Les personnages se perdent toujours en conjectures pour comprendre le véritable motif de son refus du monde et de communiquer et avancent généralement que c'est sa dignité et sa haute idée de l'Homme qui l'empêchent de se mêler à la barbarie des hommes. Il est parfois assimilé à Dieu (La Tête coupable, 58 et 188; et Ch. IX).

point à l'adversaire, mais c'était le seul dont ce dernier pouvait se prévaloir» (254). Ce commentaire du narrateur ramène l'action du baron à l'opposition réalité-fiction. On appréciera l'ironie de cette situation où le personnage ouvertement métafictif supprime le personnage «réel» qui devait tuer le «bon» héros selon la fausse volonté de l'anti-héros qui vient lui-même de se suicider. Ceci d'autant plus qu'il s'agit de préserver ce que Gary appelle la nécessaire happy-end du roman¹. Cette fonction auctoriale intradiégétique ponctuelle dans Les Couleurs du jour, généralisée dans un roman comme La Tête coupable où il joue le rôle d'un dieu incarné, culmine dans Europa où il se trouve placé au centre d'un jeu de miroir à reflets multiples, tenant tantôt la fonction d'auteur, inventant le roman et ses personnages, tantôt celle d'un «merveilleux Arlequin sur le chemin étoilé de l'universelle dérision» (213). Tantôt créant, tantôt crée; c'est là son apparition la plus complexe:

Le baron donc, leurré à son tour par cette solidité, cette apparence d'identité et de contours précis qui n'était chez celui qui l'inventait que simple souci de réalisme,

¹ Pour Sganarelle, 109-110. Le roman tel que le conçoit Gary «ne peut pas finir mal» sinon «dès qu'il n'y a plus d'espoir, il n'y a plus de roman total, pas de rivalité possible avec la Puissance». On voit encore ici comment tout se passe au niveau thématique, du signifié.

se sentait [...] joueur et point joué, maître des heures et des lieux [...] il fumait un cigare inexistant [...] observant, le pinceau à la main, son oeuvre qui représentait Danthès [...] aux prises avec ce crépuscule intérieur où erraient les fantomatiques présences de la réalité [...]. (260)

C'est aussi la plus ironique puisque dans ce roman, Danthès, le personnage principal, invente tour à tour le baron qui s'efface quand celui-ci l'oublie pour faire place au destin ou à son créateur inconnu qui va «mettre fin à sa d'ailleurs douteuse existence¹» (357).

7. La description.

La deuxième catégorie métaphictive est celle de la description. Nous nous contenterons de rappeler brièvement que dans le roman réaliste, la description joue un rôle d'authentification et qu'elle est le lieu d'une «illusion linguistique, celle d'une langue monopolisée par sa seule fonction référentielle, dans laquelle les signes seraient les analogues adéquats des choses, une grille transparente

¹ Il s'agit bien ici de sa dernière apparition dans l'oeuvre de Gary.

redoublant le discontinu du réel²». Élément fondamental de vraisemblabilisation du récit, elle est aussi «le lieu privilégié où s'organise la lisibilité de tout récit³». Or, nous avons vu jusqu'à présent que les différents niveaux métafictifs dans les romans de Gary ont tendance à renforcer la lisibilité du message thématique en désambiguïsant le plus possible les possibilités polysémiques du texte par la redondance. La description n'échappe pas à ce phénomène. Il faut d'abord noter que, dans la plupart des romans, le degré de fréquence descriptive est assez bas et s'efface souvent pour céder la place au dialogue et au discours pour des raisons évidentes. La poétique garyenne précise d'ailleurs que:

Le romancier n'a plus à 'faire connaître', à se perdre dans les méandres descriptifs de la réalité du lecteur, cette base de départ de la larcénie de l'imaginaire, dont la connaissance s'est accrue immensément grâce au document, à la presse, à la télé, à la radio [...] (Pour Sganarelle, 82)

Bref, la majorité des passages descriptifs viennent d'abord renforcer le système idéologique et axiologique de l'oeuvre

² P. Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», Poétique, n° 12, 1972, p. 20.

³ Ibid., p. 18.

dans un sens ou dans l'autre. En d'autres termes, puisque la description est censée être un effet de réel, elle s'insère dans le roman du côté de la réalité comme opposant ou de la fiction comme adjuvant en redoublement des autres modalités métaphictives. Elle participe ainsi à la saturation sémantique, la continuité entre la narration et la description étant assurée par la redondance. Comme elle ne peut pas, en même temps, comme le personnage, ne pas assurer dans une certaine mesure un effet de vraisemblance, elle suture le texte en orientant l'identification vers le discours.

On a vu ainsi que dans un des récits en abyme d'Éducation européenne, l'hiver polonais et la neige omniprésente deviennent les auxiliaires de la fiction en détruisant la réalité ennemie. Dans Le Grand vestiaire, la campagne lumineuse est accueillante et compréhensive et s'oppose au grand vide de l'humanité (274) mais la verdure ensoleillée du cloître cache une paix sacrilège, celle qui refuse la solidarité (280). Cette opposition est reprise plus tard lorsque l'atmosphère parfumée a «un air faux et usurpé, d'où la simple odeur de la terre était absente» (288) et les roses du garde-barrière dans la scène finale ne connotent que son indifférence à la souffrance humaine (289).

Parfois, c'est la toile de fond entière du roman qui renvoie à l'opposition réalité-fiction: les éléphants de Les Racines du ciel mais surtout le carnaval de Nice omniprésent dans Les Couleurs du jour avec ses «faux nez, les fausses barbes, les chapeaux pointus, les pierrots, les clowns, les charlots qui bondissaient dans la poussière de plâtre» (221), son mimosa qui «ne se contente pas de chanter, lui, il gueule» (97) et son «cri jaune¹» (249).

Le premier chapitre de Les Mangeurs d'étoiles, introduit le personnage du prédicateur américain, le D^r Horwat, comme la proie d'une «griserie artistique» quand il s'adresse aux foules pour les convaincre, à l'aide des méthodes publicitaires de Coca-Cola, que le démon est une réalité vivante (16-17). Il décrit parallèlement un paysage «noir calciné [...] où les cônes noirs des volcans se suivaient avec une symétrie qui suggérerait quelque schéma divin précis et prémédité [...]», paysage qui avait «une sorte de puissance géologique qui suggérerait on ne sait quel royaume terrible enfoui dans les entrailles de la terre» (23).

Rappelons pour terminer les descriptions des paysages à la Gauguin de La Tête coupable que le héros crée en

¹ Et qui est probablement une référence ironique au célèbre poème de Ponge (1947).

faisant l'amour¹, la neige de Adieu Gary Cooper dont la blancheur virginale est le seul palliatif à la corruption de la réalité adulte, la forêt allégorique de Geist dans La Danse de Gengis Cohn et les paysages lancinants d'Europa sortis tout droit des tableaux de Chirico et pris dans les vagues successives des répétitions parodiques de la forme du nouveau roman.

Nous ne suggérons évidemment pas qu'il n'existe aucune description vraisemblabilisante dans les romans de Gary mais qu'elles sont assez rares, qu'elles se limitent généralement à quelques indications rapides, des notations plutôt, plus proches du détail signalé par Barthes et repris par Hamon², et que la description métaphictive est beaucoup plus fréquente et importante d'un point de vue structural.

8. Le discours de l'auteur.

La troisième modalité métaphictive, à laquelle nous avons déjà fait allusion, est celle du discours de l'auteur, qu'il soit directement exprimé par le commentaire

¹ L'analogie création/rapport sexuel est d'ailleurs fréquente chez Gary.

² Pour P. Hamon voir «Thème et effet de réel», Poétique, n° 64, janvier 1986, p. 495-503.

du narrateur extradiégétique ou indirectement par un personnage (ou plusieurs à tour de rôle comme dans Les Racines du ciel). Ce discours peut être soit discret dans certains romans (Éducation européenne), soit envahissant dans d'autres (Les Racines du ciel, Les Couleurs du jour, La Tête coupable, Europa). Dans ces derniers, on a l'impression de lire des extraits de Pour Sganarelle insérés directement dans les romans. Le discours se présente généralement sous la forme d'une exposition plus ou moins longue du système idéologique ou encore d'une critique ironique des avant-gardes, avec, comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce travail, une tendance à considérer la sociologie, la psychanalyse et le nouveau roman¹ comme cibles privilégiées. Dans Les Enchanteurs par exemple, le monologue du narrateur reprend une opposition familière, celle de la surface et de la profondeur:

Y a-t-il derrière l'apparence
des choses, derrière le masque
douloureux de la réalité, une
féerie secrète, une gaieté
essentielle, une fête qui ne

¹ Cette ironie peut s'exprimer indirectement lorsque, par exemple, il s'agit de ventriloques. Ces derniers sont à la fois les critiques qui font parler l'oeuvre (Pour Sganarelle, 375) et les écrivains qui font parler leurs personnages, comme Agge Olsen dans Les Mangeurs d'étoiles, cf. notamment p. 26. Pour la psychanalyse, voir Pour Sganarelle, 152; pour la sociologie, le chapitre LIV, et le chapitre IV pour le nouveau roman.

cesse jamais et qui nous font
 tout à coup pressentir
 quelques pas de danse,
 quelques notes de musique, un
 rire de fille enchantée? Je
 ne sais. Je ne crois guère
 aux profondeurs secrètes [...]
 L'art des profondeurs, celui
 de nos savants docteurs,
 auteurs, penseurs, n'a jamais
 ramené de ses explorations un
 sourire¹ (317).

Cette opposition traverse toute l'oeuvre et s'applique particulièrement à la psychanalyse que Gary conçoit comme l'exploration de profondeurs inventées par le psychanalyste² et à la critique qui fait dire aux oeuvres ce qu'elles ne disent pas (respectivement les «savants docteurs» et les «penseurs»). Plus haut dans le même texte on peut lire: «la beauté de l'imaginaire rend insupportables les laideurs et les injustices dans l'ordre des choses qui nous a été imposé» (35). C'est là le genre de commentaire qui abonde un peu partout dans les romans.

La Tête coupable, le roman qui met le plus directement en pratique les théories de Pour Sganarelle, lie la création artistique à celle de l'humanité:

Il faut reconnaître qu'il y a

¹ Opposition reprise d'une manière flagrante dans Les Couleurs du jour/Les Clowns lyriques dans la prière de Bebdern, véritable profession de foi garyenne (Les Clowns lyriques, 101-104).

² Voir à ce propos dans Les Enchanteurs la rencontre avec Freud à Vienne, p. 75-79.

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! (265, nous soulignons)

La dernière phrase, qui s'adresse à Cohn et qui est prononcée par un artiste, s'adresse en fait au lecteur.

Nous citerons un dernier exemple en revenant au personnage de La Marne dans Les Couleurs du jour que nous avons décrit comme catalyseur. Dans ce passage encore, le narrateur extradiégétique n'est pas difficile à identifier:

La Marne [...] jouissait de la situation comme seul un intellectuel occidental peut le faire [...] Chaque geste avait pour lui un sens profond, une signification, un message de dérision ou de nostalgie et il se rendait parfaitement compte qu'il n'était même plus capable d'uriner sans faire de ce geste un signe [...] Trente ans d'abstraction et d'idéologie [...] l'avaient déformé une fois pour toutes [...] Pour desserrer l'étau [...] il ne restait plus que la bouffonnerie, la dérision et la parodie. La dérision et la parodie avaient fini par lui apparaître comme un acte de libération, de soulagement et de sauvetage du monde humain [...] (183) (Nous soulignons.)

Il est évident ici que La Marne est le troisième terme qui, entre Willie et Rainier permet de passer du plus faux que le faux illusoire au plus vrai que le vrai de l'absolu. La bouffonnerie, le burlesque, la tarte à la crème¹, la dérision et la parodie répondent au vide de la réalité comme à la «profondeur» des ventriloques; le personnage de La Marne/Bebdern est l'incarnation d'un discours qui se défend «à grands coups de tartes à la crème contre toute l'imbécillité monstrueuse du sérieux²».

La prolifération du discours se ramasse souvent sous la forme de la maxime dont la plus fréquente est bien sûr celle qui lie la mort au manque de talent et ses variantes. Nous citerons quelques exemples qui présentent un haut degré de généralisation:

«Le seul vrai désespoir est l'impossibilité de désespérer.»
(La Tête coupable, 43)

«Lorsqu'un homme ne peut plus rien, il peut encore signifier.» (Ibid., 97)

«Pour voir loin, il fallait d'abord savoir fermer les yeux: ne pas voir ce qui n'est pas visible est une cécité de l'âme.» (Ibid., 194)

«Un homme digne de ce nom se sentira toujours coupable, c'est à cela qu'on reconnaît un homme digne de ce nom.»
(Adieu Gary Cooper, 104)

¹ Une des expressions favorites de Gary pour caractériser son genre de dérision.

² Rappelons que ses modèles sont Chaplin, les Marx brothers et W. C. Fields (Pour Sganarelle, 136 et 278).

«Le goût de la beauté vous conduit généralement à faire quelque chose de laid.» (Les Couleurs du jour, 189)

«Le don de l'amour est en nous comme le crachat de l'absolu.» (Ibid., 207)

«La soif vous fait voir des sources qui ne sont pas là.» (Les Mangeurs d'étoiles, 372)

Cette dernière rejoint évidemment l'opposition surface/profondeur dont nous venons de parler. La maxime est le lieu de concentration «maximale» du discours et de l'idéologie exprimant tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs. C'est ce discours et son point nodal, la maxime, qui véhiculent le vraisemblable artificiel¹, la théorie explicite de sa propre pratique. Les termes mêmes de ces maximes, dont le caractère antithétique souligne toujours l'opposition première, renvoient d'ailleurs au système idéologique²: désespoir/ne pas désespérer, impuissance/signifier, vision/cécité, beauté/laideur, don/crachat et désir/comblement

¹ Cf. G. Genette, «Vraisemblance et motivation», p. 79.

² Il faut remarquer aussi que ces maximes sont au présent qui est la forme de l'intemporel, de la vérité permanente, le temps du stéréotype et d'un discours préconstruit. H. Mitterand, Le discours du roman, Presses universitaires de France, Écriture, 1980, p. 222-223. Celui-ci remarque également que là où le sens est indécidable l'analyse passe vite au locutif patent (discours explicite) qui détruit toute ambiguïté, au prix d'une série de redondances.

fantasmatique. Cette concentration maximale vient donc s'ajouter à la redondance métafictive qui joue à tous les niveaux pour expliquer, résumer, boucher toutes les fissures, baliser les carrefours et montrer la volonté de l'auteur de conduire et d'interpréter l'action dans telle direction et non dans telle autre, à commencer par les titres mêmes des romans dont un grand nombre peuvent se ranger parmi les gloses intra-textuelles¹.

9. Autres modalités métafictives.

Nous terminerons cette analyse de la métafiction en mentionnant trois autres modalités ponctuelles:

- Dans certains romans² les personnages pratiquent des a parte qui introduisent une dimension théâtrale dans le

¹ Titres thématiques (cf. G. Genette, *Seuils*). Même Les Couleurs du jour renvoie indirectement à la thématique puisque les quatre couleurs qui divisent le roman représentent respectivement l'idéal (le bleu), les clowns burlesques et bouffons (le rouge), la mort (le noir) et l'enfant/espoir (le blanc). Quant à La Tête coupable, il faut chercher dans Pour Sganarelle qui parle d'une littérature du refus «faite d'une douloureuse et intelligente constatation de ce que le monde et le roman demandent à son impuissance. C'est une littérature où la tête tourmentée par l'intelligence aspire à la décapitation [...]» (55-56). Cf. aussi La Tête coupable, 156.

² Principalement Le Grand vestiaire, 129 et Les Couleurs du jour, 105, 116, 177 et 191.

récit¹, dimension que l'on peut considérer comme un clin d'oeil au lecteur-spectateur l'engageant à lire la fiction comme telle plutôt qu'à céder à l'illusion réaliste. Il faut probablement rapprocher ce détail du goût fréquemment manifesté dans ces romans pour le XVIII^e siècle et la Commedia dell arte.

- la répétition fréquente de situations, de phrases, de maximes d'un roman à l'autre (sans compter le baron²) y compris des passages de La Promesse de l'Aube, une autobiographie étiquetée roman³. Cette répétition, qui n'est peut-être qu'un simple tic obsessionnel, est intéressante en ce qui concerne la «métamorphose» Ajar puisque l'oeuvre de Gary est remplie de phrases (sans parler des thèmes et de tout ce que nous développons dans ce travail) que l'on retrouve chez son pseudonyme et qui auraient dû attirer l'attention des critiques sur son

¹ Le Grand vestiaire offre par ailleurs une véritable scène parodique théâtralisée (30) et comme on le sait, la fin a donné lieu à une pièce de théâtre.

² Dans Les Couleurs du jour (251), Soprano rêve d'acheter une Rolls avec chauffeur en livrée et caniche royal pour le baron; dans Adieu Gary Cooper (148), on retrouve le baron dans cette Rolls!

³ Il serait intéressant, de ce point de vue, de comparer La Promesse de l'aube, autobiographie romanesque «réelle» et Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable, autobiographie romanesque «fictive». Quoi qu'il en soit, le jeu sur ce genre particulier est un autre élément par lequel Gary côtoie la modernité.

identité. Nous ne citerons ici que quelques exemples caractéristiques. Celui des «vrais» faux papiers, par exemple, qui hante l'oeuvre du Grand vestiaire à La Vie devant soi. Ainsi, dans Le Grand vestiaire, un faussaire faisait des faux parfaits et faussait un monde déjà complètement faux (83); dans La Tête coupable: «Les papiers étaient faux mais parfaitement authentiques, puisqu'Il les avait fabriqués Lui-même» (150). Il faut d'ailleurs lire dans cette phrase la réponse ironique de Gary à Sartre à propos de la querelle sur Mauriac et l'auteur omniscient: le romancier sait tout de ses personnages parce qu'il les invente (Pour Sganarelle, 48). Le faux authentique renvoie à la fiction romanesque, bien sûr, et les majuscules à l'auteur.

Les thèmes récurrents comme celui de la démystification par la science, remystification par la fiction; les nombreuses allusions aux titres d'autres romans: dans Les Couleurs du jour, par exemple, il est question de «têtes coupables» (214) et du ciel qui a «tendance à prendre racine» (189). Dans Adieu Gary Cooper, les habitués d'un café chic qui «ne cèdent pas un pouce de terrain à la réalité» (163) (cf. «je ne devais pas céder un pouce de terrain à la réalité» dans Les Enchanteurs, 27) sont «des manteaux de vison» (allusion au Grand vestiaire) etc. Dans

Adieu Gary Cooper, Jess écrit un roman qui s'appelle La Tendresse des pierres (81); dans La Danse de Gengis Cohn, pendant que Lily caresse un rocher, le narrateur commente: «la tendresse des pierres¹» (147).

Mentionnons enfin le père initiateur: «Mon père aimait à me plonger dans une atmosphère de mystères et de contes de fées [...] m'habituant ainsi à ne pas m'arrêter à la réalité [...]» (Le Grand vestiaire, 34) et «Mon père m'enseignait que notre espèce n'avait d'ennemi plus insupportable que ce qu'il appelait 'l'engeance du réel'» (Les Enchanteurs, 27). On pourrait multiplier les exemples à l'infini car toutes ces répétitions abondent de roman en roman pour former un réseau très serré de citations intertextuelles au sein même de l'oeuvre, contribuant à renforcer également le système auto-référentiel dans le sens d'une lisibilité accrue du message. Au fur et à mesure que l'oeuvre avance, la fiction s'enracine de plus en plus dans son propre discours, au niveau du roman (répétitions dans le même roman) comme au niveau de l'oeuvre (répétitions entre les romans).

¹ Ironiquement, P. Pavlovitch raconte dans L'homme que l'on croyait que Gary avait titré La vie devant soi, La tendresse des pierres... oubli ou déformation professionnelle? (op. cit., p. 98 et 108).

- Dans certains cas, la confusion entre le discours intérieur ou extérieur des personnages et le discours explicatif du narrateur qui est caractéristique du discours indirect libre¹, ambiguïté qui permet à certains écrivains de brouiller les frontières entre les discours, est utilisée pour renforcer la thématique métaphictive du roman. Dans Les Mangeurs d'étoiles, par exemple, alors que le magicien vient de s'enfuir en profitant de l'état d'hypnose qu'il a induit chez José qui voulait communiquer avec le diable, au moment où les personnages reviennent à la réalité, les fluctuations de la fonction narrative (discours du narrateur, discours indirect libre, dialogue) rendent floue la distinction entre la voix intérieure et extérieure aux protagonistes:

(José): Où est le sorcier? Pourquoi l'avez-vous laissé partir?
 (Narration): Ils regardèrent autour d'eux avec stupeur. Ils n'avaient pas vu sortir le magicien. Il avait dû s'évanouir dans les airs, comme ça, avec un claquement de doigts. Il y avait d'ailleurs une odeur étrange dans l'air, une odeur de brûlé. Ils la sentaient tous les trois distinctement. Le cigare du magicien avait brûlé le tapis.
 (189) (Nous soulignons.)

Cette odeur de brûlé signifie le diable par référence à un code implicite commun aux personnages et au lecteur.

¹ G. Genette, Figures III, p. 192.

En même temps, la confusion des instances dans le passage souligné (qui parle? le narrateur qui commente ou les personnages qui constatent ce qui s'est passé?) couplée à cette dernière phrase ironique qui renvoie à la thématique du roman (il n'y a pas de mystère, seulement un tapis qui brûle et l'illusion¹), renvoie également à un passage immédiatement antérieur. Ce dernier résume le discours idéologique: «Les obsédés faisaient le travail eux-mêmes, il n'y avait qu'à les laisser suivre leur imagination» (186). Le magicien, qui représente généralement, dans la fiction garyenne, l'écrivain et son public qui ne demande qu'à croire, c'est-à-dire à être victime de l'illusion, ne sont-ils pas dans ce même rapport où l'imagination du lecteur est orientée dans un sens particulier par la suggestion de l'hypnotiseur?

10. Conclusion: Une métafiction didactique.

Nous pouvons donc maintenant généraliser à la métafiction ce que nous avons dit à propos de la mise en abyme, à savoir que son rôle fondamental est de désambigüiser le message afin de lui donner une univocité

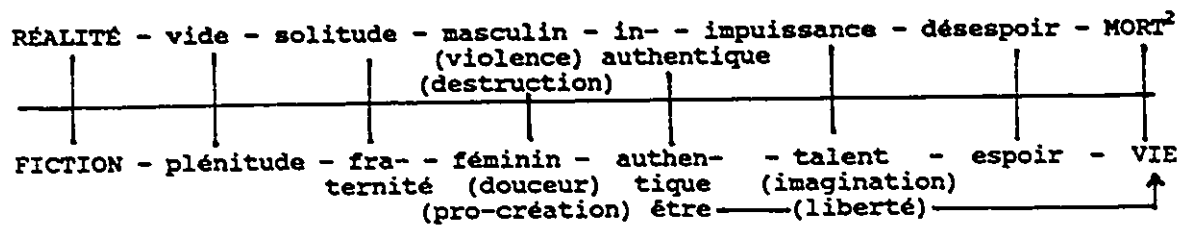
¹ Double ironie ici puisque le cigare est souvent associé à Freud qui déclare dans Les Enchanteurs qu'il y a des cigares qui ne sont que des cigares (78).

directement déchiffrable (lisible) par le lecteur, ceci en amplifiant massivement la redondance¹. Cette métafiction, d'autre part, n'est pas littérale mais référentielle: elle ne réfléchit pas sa propre relativité représentative (la possibilité de représenter la réalité même si le miroir est déformant) en questionnant sa forme même, elle n'est pas une allégorie des fonctionnements qui l'instaurent mais du projet qui la détermine et du système idéologique qui la structure. Ses personnages, qui forment la catégorie centrale, sont tous, à la limite, des personnages anaphores, c'est-à-dire que «par eux, l'oeuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique²». Cette tautologie s'étend à tous les niveaux du roman. Ce dernier

¹ Il faut se rappeler ici le paradoxe sur le roman ouvert qui, selon Gary, «enferme l'intelligence» et le roman fermé qui «lui laisse au contraire la possibilité de créer» et comparer cette distinction à celle d'Eco pour qui l'oeuvre ouverte est «le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives» (11), qui substitue au dualisme traditionnel de l'être et du paraître «une polarité de l'infini et du fini qui situe l'infini au coeur même du fini» (31) et qui montre une tendance avouée à l'ambigu et l'indéterminé (32); U. Eco, L'oeuvre ouverte, op. cit.

² P. Hamon, «Statut sémiologique...», p. 123; ce dernier ajoute dans une note que les personnages sont souvent des personnages informateurs; chez Gary, ils informent à la fois le texte (ils l'organisent) et les lecteurs. Dans le cas limite du baron, on pourrait rapprocher cette notion de la maquette de Dällenbach qui «en stylisant ce qu'elle copie [...] fait le départ entre ce qui est essentiel et ce qui est accessoire: elle informe»; op. cit., p. 78.

a alors tendance à s'édifier sur l'opposition tranchée entre les deux pôles thématiques que nous avons décrits à propos du Grand vestiaire et dont la structure globale est la suivante:



Cette structure thématique oppositionnelle qui fonctionne par dérivations substitutives et connotatives (chacune des valeurs de chaque chaîne peut en remplacer une autre ou la connoter¹) relève de la meilleure feinte, celle qui consiste à faire croire pour faire passer une position (dans les deux sens du terme: position idéologique et ce

¹ Il faut entendre la connotation ici au sens décrit par Barthes: «S'il y a des textes lisibles, engagés dans le système de clôture de l'Occident, fabriqués selon les lois de ce système, adonnés à la loi du signifié, il faut bien qu'ils aient un régime de sens particulier, et ce régime a pour fondement la connotation [...] une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte)», S/Z, Paris, Seuil, Points, 1970, p. 14.

qui est posé comme positif); ici, l'opposition réalité-fiction.

Thématiquement axé, le texte oscille perpétuellement entre les termes de l'opposition dont la nomination se déplace dans le roman et d'un roman à l'autre selon le sujet, mais toujours selon le même axe sémique positif-négatif. Ce qui est exclu de cette alternance réalité-fiction et de l'inévitable choix de l'une contre l'autre, c'est le langage comme tiers, ce langage qui les sous-tend toutes les deux et qui ne peut donc pas être réduit au rang de pur instrument. Ce que Gary ne voit pas, ou plutôt refuse de voir, c'est que si ce tiers permet le passage de l'une à l'autre, il efface du même coup toute possibilité d'exclusion de l'une par l'autre:

[...] la disjonction (la boucle thématique vie-mort, amour-haine, fidélité-trahison) encadre le roman [...] Mais le roman n'est possible que lorsque la disjonction des deux termes peut être niée tout en étant là, confirmée et approuvée. Elle se présente du coup comme un double plutôt que comme deux irréductibles¹.

¹ J. Kristeva, Semiotiké, p. 128. Dans ce chapitre, «Le texte clcs», Kristeva développe l'idée que la fonction fondamentale du roman est la non-disjonction. Elle ajoute par ailleurs que dans notre civilisation, «l'hymne à la disjonction conjonctive se transforme en une apologie d'un seul des termes oppositionnels: l'Autre (la femme), dans lequel se projette et avec lequel fusionne après le Même

Contrairement à son modèle avoué, le Don Quichotte de Cervantes, qui met l'accent sur la complicité du fictif et du réel puisque «nulle part il n'y a des choses immédiatement saisissables, se prêtant à une transcription directe apte à reproduire strictement l'opacité ou la transparence de leur nature», le roman garyen se range plutôt du côté des «genres traditionnels où la pure fiction est complice d'une intention didactique¹».

Ce didactisme, en éliminant l'indécidable et l'ambigu au profit du «dit» (discours), se dispense d'une confrontation réelle avec la «Puissance» (contrairement aux affirmations répétées de Gary) qu'il relègue aux oubliettes en la déclarant péremptoirement autre, ce qui lui permet, à partir de cette assignation à demeure, de s'installer sans remords dans le même et la sécurité d'un métalangage qui affirme son pouvoir, celui du dernier mot — celui d'une nouvelle doxa².

(l'Auteur, l'Homme)» (p. 130)!

¹ M. Robert, L'Ancien et le nouveau, Paris, Payot, 1967, p. 44 et 42. H. Mitterand parle également d'un roman classique dans lequel «le tissu textuel à tous ses niveaux peut [...] être investi par le discours de l'auteur. L'énoncé narratif peut être à tout moment parasité par un soliloque didactique sous-jacent», op. cit., p. 219. (Nous soulignons.)

² C'est par ce didactisme qu'à notre avis le roman garyen s'oppose le plus à un roman moderne qui remet en cause la «littérature» (le discours) au profit du travail

La réflexivité se ferme sur son propre discours. Celui-ci se livre alors à l'illusion que le vide peut être comblé, exorcisé, par le langage même qu'il refuse de considérer autrement que comme un moyen d'expression et dont la négation peut seulement engendrer, subrepticement, la répétition infinie des contenus. Le texte «prend», au sens barthésien du terme, il insiste, consiste et revient obsessionnellement sur lui-même au lieu de garder ses distances à l'égard de l'abyme, de composer avec lui en maniant l'aporie, il le refoule¹ en l'enfermant dans une opposition.

C'est là ce que nous appelions traiter le Réel par l'imaginaire². Traitement qui n'atteint pas uniquement la relation du texte au manque mais qui se transmet du même coup au lecteur invité dès lors «à rêver, à transporter dans la 'vie' quelques images, transmises narcissiquement

scriptural du texte (Kristeva, op. cit., p. 141) de l'indécidable et de l'ambigu, du «si c'est vrai, trop vrai; si c'est faux, trop faux pour n'être pas un peu vrai» (Sollers, Portrait du joueur, p. 300) et dont la vérité est «flottante» (comme l'écoute du psychanalyste dont l'interprétation n'est pas une explication des clés du discours mais une coupure symbolique au niveau des signifiants du désir, qui est toujours désir de l'Autre).

¹ Cf. la conclusion de Dällenbach, p. 147. L'opposition tranchée réalité-fiction est d'ailleurs une négation du vide.

² «L'imaginaire: l'inconscience de l'inconscient», R. Barthes, Le plaisir du texte, p. 55.

de l'auteur au lecteur, ce 'frère'¹».

Le roman garyen participe cependant d'un double mouvement: si, d'un côté, le discours métafictif installe la réalité et la fiction comme les termes opposés et marqués axiologiquement d'un paradigme²; de l'autre, la parodie et son instrument privilégié, l'ironie, sont les deux termes d'une stratégie discursive par lesquels celle-ci entend bien réduire celle-là à l'im-puissance.

¹ R. Barthes, Sollers écrivain, p. 21.

² Si l'idéologie est une explication plus ou moins fantasmatique du réel comme le dit H. Mitterand à la suite d'Althusser (op. cit., p. 227), on comprend pourquoi le roman garyen ne peut qu'être une métafiction qui oppose la fiction à la réalité; cette réflexivité obligée fait que le fantasme de la réalité se confond constamment avec la réalité du fantasme.

III. Plurivocalisme et parodie



Je crois que le romancier va de plus en plus parodier les rapports de l'homme avec lui-même, avec la vie, que l'«aliénation», source même de presque toutes les situations comiques, va finir dans un éclat de rire, dans cette anticipation d'un univers débarrassé des débris tragiques; mon personnage sera le mime de son époque, de la péripétie historique dont il parodiera, par sa vie même, à travers les identités jouées, toutes les proliférantes et maniaques orthodoxies, tous les cocasses conditionnements.

R. Gary

Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole classique.

R. Barthes

Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle [...] par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire [...] on peut parodier le style d'autrui en tant que style, ou bien la manière sociale ou caractérologique et individuelle de voir, de penser, de parler [...]¹ Dans le contexte de l'auteur qui enchâsse le langage représenté, ce dernier ne peut, en tout état de cause, être une chose, un objet du discours, muet et sans réaction, demeurant en dehors comme n'importe quel objet de discours [...] Il doit obligatoirement exister deux consciences linguistiques [...] car s'il n'y avait pas cette seconde conscience représentante [...] nous verrions non pas une image du langage, mais simplement un échantillon du langage d'autrui [...]²

1. Le dialogisme comme interaction active de langages.

La plupart des études récentes sur la parodie ne s'intéressent à celle-ci que comme phénomène intertextuel littéraire (relation hypo-hypertexte), c'est-à-dire de

¹ M. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p. 252-253.

² Id., Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 175-176.

texte littéraire à texte littéraire¹. C'est donc à M. Bakhtine que nous ferons le plus largement appel ici puisque sa conception de la parodie est plus directement interdiscursive, donc définie dans un sens plus large, et fondée sur le mot comme unité minimale. Cette perspective a l'avantage de situer le texte dans l'histoire et dans la société «envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant²». La parodie telle que Gary la pratique, en effet, si elle est bien en même temps ce triple mouvement résumé par C. Thompson — refonctionnement, détournement, distance critique ou ironique entre le parodié et le parodiant³ — ne s'exerce pas sur un ou plusieurs textes littéraires⁴ mais sur la réalité comme texte et plus précisément sur les

¹ Notamment les études de L. Hutcheon, M. Rose, Groupar, G. Genette (Palimpsestes), ou encore Études littéraires, n° 19, printemps-été 1986, qui tentent de faire le point sur la question.

² J. Kristeva, «Le mot, le dialogue, le roman», in Semiotiké, p. 144.

³ C. Thompson, «Problèmes théoriques de la parodie», dans Études littéraires, op. cit., p. 15 ou encore, peut être plus proche de la conception garyenne «une mauvaise similitude, le reflet dégradé d'une oeuvre originelle», si on comprend cette dernière comme la réalité; dans M. Vernet, «Situation de la parodie», Groupar, Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie, P. Lang, New York, 1984, p. 35.

⁴ À l'exception d'Europa dont nous parlerons plus loin.

différents discours qui en forment le tissu historique et idéologique.

On peut rapprocher, d'une certaine manière, l'extrait de Pour Sganarelle cité en exergue de ce chapitre de la définition de Bakhtine selon laquelle on peut parodier la manière sociale ou individuelle de voir, de penser ou de parler. De même, le rire occupe une place fondamentale dans la théorie bakhtinienne, associé à la liberté et à l'égalité¹; le plurilinguisme va de pair avec le style humoristique et le carnaval² (Rabelais, Cervantes, Sterne) dont le postulat est «la stratification du langage littéraire». Pour Bakhtine également, le roman est une arène, mais là où Gary voit s'affronter la réalité et la fiction, elle est pour lui le théâtre «d'une lutte désespérée avec la parole d'autrui³», l'arène où se rencontrent deux consciences linguistiques, deux visions du monde, deux idéologies. Évidemment, Gary parle de mimer son époque, la vie, l'homme et l'histoire comme si le roman ne faisait pas exister ces derniers par la seule médiation du langage qui les constitue en récit et en discours mais

¹ Cité par T. Todorov, M. Bakhtine, le principe dialogique, p. 81.

² M. Bakhtine, Esthétique..., p. 122-131.

³ Ibid., voir par exemple p. 167 et 176.

la réalité du roman rétablit l'ordre des choses. A cette différence près toutefois que le parti-pris garyen en matière de langage, s'il doit nécessairement s'effacer dans la pratique, ne peut que resurgir ailleurs d'une manière symptomatique qui a des conséquences directes sur la forme du plurivocalisme à l'oeuvre dans ses romans¹.

L'élément central du plurivocalisme bakhtinien, en effet, c'est que le roman, dans ses rapports à la réalité, n'a pas affaire à l'image de l'homme en soi mais à celle de son langage, il n'est pas représentation directe de la réalité, mais de langages sociaux divers, «cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet²», objet sur lequel convergent les voix et au milieu desquelles résonne, orchestre, celle du narrateur. Et cette orchestration, cette intercirculation des langages dans le romanesque, à laquelle Bakhtine a attaché le nom de dialogisme, peut se représenter sous plusieurs formes.

Il faut se rappeler ici que cette notion de dialogisme va bien au-delà, dans sa complexité, de la simple juxtaposition ou mention-citation d'idiolectes, dialectes

¹ Nous utiliserons uniformément les termes plurivocalisme et dialogisme renvoyant respectivement aux voix et à leurs relations dans le roman. Pour une discussion de la terminologie bakhtinienne, voir H. Godard, op. cit., p. 125-126.

² M. Bakhtine, Esthétique..., p. 102.

ou même discours et qu'elle dépasse le simple dialogue compositionnel ou, comme le nomme Bakhtine, anecdotique. Ce qui compte, ce sont l'angle et les rapports dialogiques entre les divers langages représentés, y compris ceux du locuteur avec son propre discours.

Deux autres points saillants doivent être mentionnés à propos du dialogisme: d'abord, il s'agit d'un phénomène inhérent au langage lui-même et ensuite, chaque voix est l'incarnation d'une position interprétative (points de vue spécifiques sur le monde, formes de son interprétation verbale, perspectives objectales sémantiques et axiologiques¹). Il ressort de ces deux points que si le roman est la mise en scène dialogique des différents langages, c'est ce dialogisme même qui seul permet l'accès à la réalité. En d'autres termes, la structuration romanesque des langages est une véritable structuration de la réalité comme étant, d'une part, inséparable de l'altérité et, d'autre part, des caractéristiques propres du langage. C'est pourquoi «le langage, dans le roman, ne fait pas que représenter: il sert aussi lui-même d'objet de représentation. Le discours romanesque est toujours

¹ M. Bakhtine, Esthétique..., p. 113.

autocritique¹» et, ajoute Todorov, autoréflexif. Le langage du roman, dans ce sens, s'oppose radicalement à la transparence du mythe et de l'épique:

Nous parlons de 'disjonction' dans le sens de la suppression de cette soudure absolue entre le sens idéologique et le langage qui définit la pensée mythologique et magique².

La notion de dialogisme comporte d'autre part une dimension subversive qui s'exprime dans le concept de décentralisation «verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique³». On rejoint ici la pensée la plus contemporaine de la littérature, celle pour laquelle la parole de l'écrivain est un ailleurs inintégré et

¹ Cité dans Todorov, op. cit., p. 103. Pour Bakhtine, l'autocritique du discours est la caractéristique essentielle du roman: «Le discours est critiqué dans son rapport à la réalité: pour sa prétention à la refléter de façon exacte, à la régenter et la remanier (prétentions utopiques), à la remplacer comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie.)», Esthétique..., p. 224 (Nous soulignons).

² Ibid., p. 185. Si le roman s'est constitué dans le courant des forces décentralisatrices et centrifuges et dans les foires où résonnait «le plurilinguisme du bouffon raillant toutes les 'langues' et dialectes» (Esthétique..., p. 96), on verra qu'il ne suffit pas toutefois de railler pour que le roman soit dialogique.

³ Ibid., p. 183.

irréductible à une position, atopique, disait Barthes qui liait lui aussi l'indirect à la parole de l'autre¹: «L'écrivain est celui qui sait travailler le langage en étant lui-même hors du langage, celui qui possède le don de la parole indirecte²».

Le roman tel que le décrit ainsi Bakhtine représente une véritable coupure épistémologique entre une conscience ptoléméenne et une conscience galiléenne du langage, celle-ci donnant lieu à un jeu profondément littéraire avec les langages sociaux chez les écrivains capables de «ressentir la forme interne du langage d'autrui, et la 'forme interne' de (leur) propre langage comme 'étrangère³'».

Les différents langages qui s'affrontent dans le roman passent par ces trois instances fondamentales que sont l'auteur supposé, le narrateur et les personnages⁴ qui n'existent qu'en tant qu'ils parlent c'est-à-dire comme locuteurs et qui sont toujours, à divers degrés, des

¹ Voir la préface des Essais critiques, Paris, Seuil, Points, 1964, p. 13.

² Cité dans Todorov, op. cit., p. 106.

³ M. Bakhtine, Esthétique..., p. 184.

⁴ Bakhtine parle d'auteur supposé ou présumé (p. 152 par exemple) pour désigner ce que Booth avait nommé auteur implicite et Dällenbach, organisateur et sujet d'énonciation réel du récit (op. cit., p. 43, note 1). Quant au narrateur, «il tient lieu de mot d'autrui dans la composition de l'oeuvre», Poétique de Dostoïevski, p. 248.

idéologues.

La parodie est donc un certain type de relations qui s'établissent entre ces trois instances, ou encore une certaine forme de dialogisme. Si elle occupe chez Bakhtine une place très importante, elle n'occupe pourtant pas la première place car, même si elle appartient, dans sa classification des discours, au type bivocal, elle est à la fois divergente et passive. Or, pour qu'il y ait véritablement dialogisme, l'interaction entre les voix doit être active. Nous retrouvons ici un concept clé que nous avons déjà rencontré chez Gary sous une autre forme, celui de résistance:

[...] dans le contexte de l'auteur qui enchâsse le langage représenté, ce dernier ne peut [...] être une chose, un objet du discours, muet et sans réaction, demeurant en dehors comme n'importe quel objet de discours¹.

La parodie ne peut créer l'image du langage qu'à la condition qu'il ne s'agisse pas «d'une destruction élémentaire et superficielle du langage d'autrui, comme dans la parodie rhétorique²». Pour qu'elle soit productive, le discours parodié doit opposer un certain

¹ Cf. exergue de ce chapitre.

² Esthétique..., p. 180. Cette question de la résistance revient constamment sous la plume de Bakhtine.

degré de résistance à celui qui le parodie. C'est ce degré de résistance qui détermine l'interaction entre la vérité de l'auteur ou du narrateur et celle d'autrui, des personnages. Il s'agit ici d'une véritable stratégie énonciative, stratégie que nous attribuerons au narrateur, en laissant de côté pour l'instant¹ la notion bakhtinienne d'auteur, comme instance qui régit la circulation des langages et donc, est responsable de leur orchestration².

Essayant de dégager les critères de validité textuelle du concept de carnavalisation, A. Belleau pose comme paramètre fondamental le «processus d'interaction dialogique complexe tel que révélé par l'analyse des structures hybrides³». Le ou les rapports spécifiques qu'entretient le discours rapportant avec les discours

¹ Nous y reviendrons inévitablement puisque le narrateur garyen maîtrise toujours les langages d'autrui et qu'en dernière analyse, il est toujours un pur procédé compositionnel, porte-paroles de l'auteur dont le discours direct est par ailleurs omniprésent comme on l'a vu au chapitre précédent.

² A. Belleau, «La dimension carnavalesque du roman québécois», dans Y a-t-il un intellectuel dans la salle?, Primeur, Montréal, 1984, p. 171.

³ Ibid., p. 171 (nous soulignons). Bakhtine définit les structures hybrides comme «un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques.» (Esthétique..., p. 125-126).

rapportés sont en effet primordiaux dans l'évaluation du degré de complexité, ou de subtilité du plurivocalisme romanesque dans la mesure où le niveau de contamination de l'un par l'autre est déterminant. Le narrateur repousse-t-il le discours d'autrui catégoriquement, est-il contaminé par lui ou, inversement le contamine-t-il? Lui ajoute-t-il un accent appréciatif dans un sens ou dans l'autre (axiologique), quel est son degré de présence, d'autorité¹, de consistance (brouillage narratif)? Etc. Bref, l'interaction dialogique est-elle suffisamment intense et vivante pour «décentrer le texte en ébranlant le statut du narrateur et en libérant la plurivocalité²? Telles sont les questions qui nous intéressent ici et auxquelles nous essayerons de répondre en analysant le corpus garyen³. La forme parodique étant généralement la même dans la plupart

¹ Rappelons ici qu'auteur et autorité ont la même racine étymologique.

² A. Belleau, op. cit., p. 172.

³ Nous nous inspirerons également des indications méthodologiques de Bakhtine pour qui l'analyse stylistique consiste à «découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'oeuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir les relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son fond dialogique plurilingue en dehors de l'oeuvre.» (Esthétique..., p. 227-228).

des romans, nous essayerons d'en dégager les caractères spécifiques dans quelques romans représentatifs, sans insister sur tous ses aspects et afin d'en tirer certaines remarques et conséquences au niveau de l'oeuvre et de sa relation à l'intertexte global de son époque. Nous terminerons par Les Cerfs-volants et Europa dont la structure entière est parodique, le second occupant une place à part dans l'oeuvre dans la mesure où il représente la seule parodie intertextuelle littéraire généralisée. Nous ajouterons quelques commentaires ayant trait au deuxième critère énoncé par A. Belleau et selon lequel un roman carnavalisé doit contenir soit une représentation du carnaval (ce qui est relativement rare), soit une isotopie carnavalesque.

2. La contextualisation oppositionnelle: Les Mangeurs d'étoiles.

D'une manière générale, chaque roman est structuré autour d'un ou plusieurs thèmes parodiques cibles qui forment la base ou le fond des structures hybrides ou bivocales¹. Dans Les Mangeurs d'étoiles par exemple, ce

¹ Dans les analyses qui suivent, on s'attachera surtout aux phénomènes parodiques et aux discours majeurs. Les romans garyens abondent en traits parodiques secondaires mais qui se rangent dans les mêmes catégories que celles que nous décrirons.

fond est constitué par les relations socio-politiques États-Unis/Tiers-monde, plus particulièrement par les rapports entre la vision du monde américaine telle que véhiculée par les discours de certains personnages, le soutien financier, stratégique et politique aux dictatures sud-américaines et le discours auto-justificateur qui permet d'expliquer ces actions au nom des principes démocratiques et de la supériorité de la civilisation américaine fondée sur la technique et l'affluence qui en découle¹.

Les structures bivocales prennent donc la forme de ce que Bakhtine appelle les paroles démystificatrices de l'auteur², démystification qui consiste le plus souvent en une contextualisation ironique du discours d'un personnage pour en révéler l'hypocrisie. En d'autres termes, les discours des personnages tiennent lieu de l'opinion publique, celui du narrateur étant construit dans une perspective sémantique et axiologique contraire et destructrice.

La parodie commence au niveau du choix de personnages dont la plupart sont typiques, voire caricaturaux, dont le

¹ Un exemple de parodie secondaire serait ici celui de la spectacularisation de l'art incarné par le clown musical Manulesco.

² M. Bakhtine, Esthétique..., p. 127.

discours va de soi¹, pour ainsi dire, et se prête alors de manière quasi automatique à une contextualisation oppositionnelle produisant un effet comique².

Ainsi, dans ce roman, le discours américain est représenté par trois personnages: l'Américaine — qui n'a d'ailleurs ni nom, ni prénom, elle est simplement «l'Américaine» ou «la jeune femme» —, le prédicateur (le D^r Horwat) et, d'une façon mineure, l'avocat (J. Sheldon). Le narrateur joue bien son rôle stratégique de représentation et d'orchestration des voix et représente le monde (la réalité, le pouvoir américain et les discours qui l'accompagnent) tantôt avec les mots de l'Américaine, du prédicateur ou de l'avocat, tantôt en commentant directement ou indirectement par l'intermédiaire d'un personnage porte-paroles qui est d'ailleurs un reporter sous une fausse identité, Radetzky.

L'Américaine joue un rôle central puisque c'est en grande partie à travers son discours (indirect libre ou dialogué) que s'articule le récit. Or, il s'agit là d'un

¹ Discours stéréotypé, soit dans sa naïveté, soit son hypocrisie.

² Évidemment la question du déchiffrement de la parodie (ou de l'ironie) se pose ici comme pour la parodie de texte littéraire. Elle suppose une certaine compétence historico-politique de la part du lecteur mais, dans le cas contraire, la répétition du procédé tout le long du roman vise un effet didactique.

personnage que l'on peut rapprocher de la figure du sot qui ne comprend pas le discours qu'il véhicule¹. Ce procédé permet de parodier le discours idéologique américain à travers sa naïveté, dans une structure hybride type dans laquelle on entend à la fois sa voix et celle, contrastée, du narrateur qui enchâsse le discours indirect libre, lieu privilégié des structures bivocales. Ainsi lorsqu'elle se remémore sa rencontre avec le dictateur, la narration précise:

Elle était membre du Peace Corps, créé par le président Kennedy pour aider les pays sous-développés. On pouvait choisir les pays où on voulait travailler; elle avait d'abord songé à l'Afrique, mais elle avait finalement décidé de venir ici à cause de l'art précolombien et des trésors archéologiques, et ensuite parce que c'était tout de même plus près de home [...] elle était venue ici pleine d'espoir et de bonne volonté, pour apprendre l'anglais aux enfants [...] (195)

À la parodie du discours naïvement altruiste (aider les pays sous-développés, apprendre l'anglais aux enfants)

¹ Esthétique..., p. 213-214. Bakhtine parle alors de la nouvelle satirico-réaliste populaire et des autres genres inférieurs parodiques et bouffons. C'est là une coïncidence intéressante puisque Gary se réclame de la littérature populaire (roman-feuilleton) et, d'une certaine façon, d'une satire réaliste qu'il appelle parodie ou mime de la réalité.

s'ajoute l'ironie omniprésente: le choix du pays selon des critères touristico-personnels, la culture et la proximité du foyer, soulignée par les italiques du mot «home» et l'adverbe «tout de même» qui répètent que c'est bien là un discours typique du personnage.

L'incompréhension de l'Américaine est un facteur structural de la parodie et il est exploité comme tel (comme est exploitée, par exemple, celle du Candide de Voltaire). La sottise, note Bakhtine, est une catégorie dialogique et sert à la dénonciation. Comme catégorie du roman, elle est toujours liée au langage et au discours, «à sa base se trouve l'incompréhension polémique du discours d'autrui¹».

Tout au long du roman, la parodie consiste à jouer sur une double négation: la naïveté de l'Américaine révèle en creux la perversion du discours américain mais le personnage central, José, admire les États-Unis, lui, pour des raisons opposées: «L'Amérique était un pays puissant et impérialiste, qui faisait ce qu'il voulait ici.» (195) C'est le mal qui l'intéresse dans sa propre quête du pouvoir absolu ici-bas qui appartient au diable et ce mal est symbolisé par l'impérialisme américain. La vérité du roman se lit donc dans le renvoi parodico-ironique entre

¹ Esthétique..., p. 215.

ces deux discours dont les points de vue sont radicalement opposés et pourtant complémentaires, et qui peuvent tourner à la bouffonnerie lorsque l'Américaine le force à faire construire une bibliothèque nationale, un opéra et une université dans un pays où tout le monde meurt de faim. Négativement encore, ces «bonnes actions» amèneront sa chute¹. Ainsi, d'une manière ou d'une autre, le discours américain triomphe — le nouveau dictateur a d'ailleurs été formé dans une université américaine — et le Tiers-monde peut continuer d'être, dans les mots de José, toujours en structure bivocale et discours indirect libre:

un immense lieu de stockage de
matériel où se déversaient les
surplus militaires américains
[...] un immense lieu de
vidange. (372)

Le D^r Horwat, le prédicateur dont le discours (littéralement ici) joue également un rôle de tout premier plan, est lui aussi un naïf dont la naïveté est soulignée

¹ La parodie de la réalité est ainsi liée, bien sûr, à l'opposition réalité-fiction dans le personnage du dictateur qui croit vraiment aux Américains alors que la fiction dénonce la réalité de l'impérialisme. De plus, sa croyance à l'authenticité du diable comme pouvoir caché derrière le monde le met du côté de ceux qui cherchent une réalité derrière l'illusion; c'est là sa naïveté à lui, parodiée ultimement par le ventriloque (lui-même parodie de l'auteur dans le texte) dans la phrase finale: la mort n'est qu'un manque de talent. Le titre est alors doublement intéressant dans la mesure où il renvoie à la fois à ceux qui consomment l'illusion pour vivre et aux étoiles du drapeau américain.

par l'épithète «le jeune D' Horwat» qui accompagne toujours son nom. Sa vision manichéenne du monde, fort malmenée par les événements, est liée de la même manière au fond parodique du roman:

[...] rien n'éveille plus de hargne et de haine dans les rangs de l'ennemi que la pureté des intentions et la volonté de bien faire, surtout lorsqu'elles se traduisent par des résultats tangibles, par une aide spirituelle et matérielle apportée aux consciences sous-développées. L'Amérique tout entière était en butte comme lui-même à ces jets de venin. (30)

Il s'agit bien ici du même discours que celui de l'Américaine mais légèrement déplacé pour mettre en valeur l'aspect spirituel, cette fois, dont le zèle candide vient s'ajouter au prosélytisme culturel et social de la jeune femme. Ce dernier est d'ailleurs lui-même parodié comme le manque de valeurs d'une génération qui n'a plus d'idéal intrinsèque.

Les structures hybrides peuvent se présenter sous la forme minimale d'un seul mot ou d'une expression. Le nom du troisième personnage, l'avocat Sheldon, est suivi d'une parenthèse «(Glass, Wittelbach et Sheldon)» (47), qui renvoie parodiquement à la sacro-sainte raison sociale anglo-saxonne des firmes d'avocats associés et qui préface

la satire immédiate du personnage qui ressent

l'humiliation irritée d'avoir eu à subir, pour des motifs d'intérêt, une situation et une compagnie, des propos et des attitudes qu'en bon démocrate, bon père de famille et membre pratiquant de l'Eglise luthérienne, il trouvait outrageants et inadmissibles. (48)

L'orientation ironique de l'auteur-narrateur est ici directement lisible dans l'expression «pour des motifs d'intérêt» qui n'appartient évidemment pas au locuteur, inconscient de sa propre hypocrisie. Le reste de ce passage au discours indirect libre, par contre, est bien doublement accentué comme parodie d'un discours hypocrite. Il en va de même pour l'expression «le monstre cubain» que le prédicateur applique «inconsciemment» au prodige sexuel cubain chaque fois qu'il pense à lui. Il s'agit encore là d'une expression qui appartient au personnage du D^r Horwat mais que le narrateur contextualise pour ridiculiser l'intolérance naïve de l'évangéliste qui refuse de «se laisser aller à fraterniser avec ce dégénéré» (125).

La parodie dénonciatrice passe également par ce que Bakhtine nomme les genres intercalaires et qui sont «des formes déjà élaborées de la réalité¹». Ces dernières sont

¹ Esthétique..., p. 141.

tantôt de simples citations/dénonciations d'un état de fait comme le rapport de l'Unesco sur la sous-alimentation, le manque d'hygiène, la mortalité infantile et la prostitution des enfants – rapport dont l'aspect typiquement statistique est parodié –, tantôt des discours constitués et intégrés dans la trame du récit comme la propagande anti-yankee qui explique aux indiens illettrés et superstitieux que le diable

consuait une Cadillac,
fumait le cigare [que] c'était
un gros homme d'affaires
américain, un impérialiste
qui possédait la terre [...] comme l'American Fruit Company. (190)

La parodie est double ici également puisqu'elle s'exerce à la fois contre l'impérialisme américain dénoncé par la propagande mais aussi, bivocalement, contre cette propagande elle-même en tant que discours stéréotypé d'un groupe dont l'ambition est de remplacer les impérialistes au pouvoir. Cette parodie à double effet, pour ainsi dire, porte aussi sur les extraits de presse qui représentent un genre intercalaire cible très fréquent dans le roman¹. Lorsque le futur dictateur organise des escadrons de la

¹ Il s'agit ici du roman en général. Ce phénomène peut peut-être s'expliquer par la parenté du journalisme et du roman qui renvoie à son tour à la distinction barthésienne écrivain/écrivain.

mort déguisés en «brigades volantes» pour réprimer les revendications et révoltes paysannes, la presse parle d'un «réflexe de défense spontanée des milieux sains du pays» (191), citation qui attaque à la fois la corruption du pouvoir et la presse de droite (il n'y en a pas d'autre) qui l'encourage. La phrase est d'ailleurs immédiatement suivie d'une structure hybride type: «C'était de toute évidence un garçon qui irait loin», qui reproduit sur le mode ironique le discours du pouvoir et de sa police pour qui la brutalité et le sadisme de José sont prometteurs¹.

Notons enfin que l'Américaine écrit des lettres à une de ses amies, lettres dont la naïveté permet encore de parodier son incompréhension du Tiers-monde et sa prétention fantasmatique à en civiliser les moeurs (212). La citation, qu'elle soit entre guillemets (presse, lettres) ou intégrée dans le discours indirect libre a donc un effet directement parodique comme tous les mots en italique qui appartiennent au vocabulaire de l'Américaine mais qui satirisent en même temps un certain discours libéral pseudo-psychologique, politique et philosophique

¹ Bien que cet état de choses soit assez courant dans les pays d'Amérique du sud (Gary a été consul en Bolivie), on ne peut que constater comment la fiction précède parfois la réalité quand on connaît les origines, le déroulement et le dénouement de la dictature du général Norriéga au Panama.

«choisir», «engager», «contre», «négatif», «identité», «terrible», «se trouver», «s'exprimer», «se réaliser» (respectivement 200, 201, 207 et 210, 233). Le fait que ces mots soient en italique participent évidemment de la répétition garyenne qui veut souvent souligner l'intention parodique en appuyant sur le fait qu'il s'agit bien des mots typiques du personnage.

3. Adieu Gary Cooper et la parodie du langage.

C'est ce langage d'une génération, qui participe de la même intention mais diamétralement opposé sémantiquement, qui revient comme cible dans Adieu Gary Cooper: refus de la société adulte en général, américaine en particulier, et du langage comme principe général sous-tendant «l'aliénation¹» (34). Le personnage central est cette fois un adolescent, mais de nouveau naïf, dont le discours — son refus du langage est lui-même un discours² — permet à un narrateur extradiégétique de le parodier et, à travers lui, de diverses manières, d'autres discours qui l'entourent. C'est le seul roman de Gary qui mette en scène

¹ La fréquence de ces thèmes parodiques chez Gary est un symptôme qui permettrait une étude comparative avec un écrivain comme Ducharme.

² «Les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refile.» (19).

parodiquement la question du langage qui deviendra centrale chez Ajar et à ce titre, il est particulièrement intéressant. C'est aussi, pour cette raison, le plus «ajarien» des Gary¹.

Le langage de Lenny (et de ses camarades «aliénés») est celui d'une génération perdue et possède ses propres mots représentatifs d'un point de vue spécifique sur le monde, d'une position interprétative. Le phénomène plurivocalique va toutefois au-delà de la simple opposition ici car il existe entre la voix du narrateur et celle du personnage une certaine complicité due au fait que ce personnage est partiellement porteur de l'ambivalence garyenne vis-à-vis du langage. Il y a chez lui en effet cette tendance à considérer le langage comme une trahison², tendance qu'il remet donc entièrement au discours de Lenny afin de s'en

¹ Comme, inversement, La Vie devant soi est une transposition ajarienne du Grand vestiaire.

² Trahison qui ne peut exister que par rapport à une réalité conçue comme origine authentique que le langage déformerait; la parodie serait alors un redressement comme on parle de redresser un tort.

distancier par une parodie sympathique¹, c'est-à-dire en la contextualisant tout de même positivement comme idéal de pureté. Le langage de Lenny contient d'ailleurs des mots (vocabulaire ou syntaxe) qui sont typiquement garyens comme le montre le passage suivant qui, s'il avait été connu par les critiques à l'époque de l'affaire Ajar, aurait suffi à identifier l'auteur mystérieux de La Vie devant soi:

Quelqu'un, une fille, avait dit à Lenny qu'il était 'a-social'. La vérité était que tout ce qu'on peut dire de vous ou de n'importe qui était toujours à côté. Tout leur truc, de a jusqu'à z — et encore, il fallait se méfier de l'alphabet — était absolument mystérieux, avec seulement les montagnes qui dépassaient, et pour le reste, c'était un immense Madagascar, avec des vierges et des poissons qui vous guettaient au tournant, tout ce qu'on pouvait faire, c'était serrer les fesses et être extrêmement poli avec l'ennemi, pour qu'il vous foute pas votre aliénation en l'air, parce qu'ils n'aiment pas ça, l'aliénation, ça les vexe, ils veulent qu'on barbotte avec eux dans la démographie,

¹ C'est là un type de narrateur non pas qui accueille le discours de l'autre mais qui éprouve des affinités avec le même. La parodie est différente de celle de l'Américaine dans Les Mangeurs d'étoiles dont le narrateur se dissocie totalement. Jess, la jeune fille américaine que Lenny aime à contre-cœur est pourtant: «le genre de bonnes femmes qui ont bâti l'Amérique, ça ne recule devant rien» (273).

qu'ils appellent 'fraternité',
sauf pour les Noirs. Bug
disait que l'Amérique avait
enfin découvert 'l'absurde' et
'l'angoisse de l'être'. (41)

C'est bien ici la voix de Lenny que l'on entend dans celle du narrateur avec les mots à double sens qui lui sont particuliers: «Madagascar», «aliénation», «démographie», la méfiance du langage, le «ils» qui désigne la société ennemie, le style oral (foute, truc, serrer les fesses), la rupture sémantique qui joint d'une manière cryptique l'alphabet et les montagnes (l'aliénation du langage et la liberté des grands espaces) qui dépassent. En même temps, la voix contextualisante du narrateur fait surface dans «la démographie qu'ils appellent 'fraternité', sauf pour les Noirs» puisqu'il s'agit ici des masses privées de cet attribut purement garyen, la fraternité, mot dans lequel se glisse par la négative le commentaire parodique auquel s'ajoute la satire du racisme, une des cibles favorites de l'auteur¹. Quant aux deux dernières expressions entre guillemets, ce sont deux des «bêtes noires» de Gary qui renvoient à la philosophie et au roman moderne contre lesquels il invective inlassablement dans Pour Sganarelle.

Cette relation particulière entre la voix du narrateur et celle d'un personnage, à la fois parodique et

¹ Voir en particulier Chien blanc.

bienveillante, s'explique par le fait que la voix du personnage est davantage représentée d'un point de vue compositionnel et abstrait que de celui, vivant et actif, d'une vision du monde d'autrui avec laquelle celle du narrateur entrerait en relation dialogique. C'est ce que Gary appelle, dans la préface de Les Clowns lyriques, son «genre de drôlerie» et qui peut se résumer ainsi:

Je demeure entièrement fidèle
aux aspirations que je moque
et agresse dans mes livres
afin de mieux en éprouver la
constance et la solidité.
Depuis que j'écris, l'ironie
et l'humour ont toujours été
pour moi une mise à l'essai de
l'authenticité des valeurs,
une épreuve par le feu à
laquelle un croyant soumet sa
foi essentielle, afin qu'elle
en sorte plus souriante, plus
souveraine¹.

Cette ambivalence qui fait que le langage est toujours ressenti comme une trahison, a pour corollaire, par delà la dérision et l'ironie², l'authenticité du langage comme valeur, c'est-à-dire comme discours didactique. En

¹ Les Clowns lyriques, op. cit., p. 9. Repris dans le roman, p. 208.

² «C'est un drôle de piège, le vocabulaire. C'est toujours quelqu'un d'autre qui parle, même quand c'est vous [...] Manquait plus que ça. Ils essayent de vous récupérer. Je suis pensé, hein? Heureusement que je me défends bien. Je réussis à ne pas penser du tout. Je ne me laisse pas avoir.» (Adieu Gary Cooper, 179)
Ce passage est en même temps une des nombreuses parodies de la psychanalyse dans l'oeuvre de Gary.

dernière analyse, la parodie sous la forme que nous a décrite jusqu'ici de contextualisation ironique oppositionnelle, quel que soit le degré de divergence ou de valeur, c'est-à-dire comme discours didactique. Ceci dans la mesure où, justement, elle «croit» à ce métalangage, dernier mot «souriant», «sûr» et «souverain» qui doit sans doute, comme le disait M. Robert, par un simple acte de péremption, annuler l'état existant des choses¹.

Dans Adieu Gary Cooper, la réalité est ainsi contextualisée à travers le langage d'un personnage sous la forme de ce que l'on pourrait appeler une déformation révélatrice. Comme dans Les Mangeurs d'étoiles, ce sont les structures hybrides ou bivocales qui servent à parodier le langage et si le personnage se plaint, thématiquement, d'être pensé, c'est-à-dire parlé, c'est en tout premier lieu à son auteur qu'il devrait logiquement s'en prendre. Peut-être y a-t-il là cependant un manque de dialogisme fondamental puisque «la barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre.» (7)

¹ La préface citée est significative de ce point de vue en ce qu'elle lie directement le roman et l'expérience politique en s'adressant au lecteur.

Le refus du monde, de la réalité, qui forme un des thèmes majeurs du roman est ainsi formulé en «bérénicien¹», associé à une déformation des mots caractéristiques du personnage et à travers laquelle se profilent les cibles du discours parodique: la «démographie» par exemple («C'est bête, c'est aveugle, ça vous écrase» (12)) qui renvoie aux phénomènes de masse qui aliènent l'individu. Par l'intermédiaire d'un horoscope qui lui dit de ne pas aller à Madagascar, ce mot devient symbole de la réalité piège (14), monde où règne «la sociologie», «la psychologie» et «Freud, l'angoisse, le doute et la merde» (23). Lenny est «atteint d'hostilité» (56) contre cet univers où «les juifs choisissaient l'aliénation pour ne plus être juifs» (52) et où les Suisses ont «l'immunité» (102). La bible de Lenny, ce sont «les perles de sagesse japonaises ou persanes» que son ami Zysskind, «grand poète chinois [...] du Bronx» vend dans les restaurants chinois et que les clients lisent sous forme d'aphorisme après les repas. Il est presque redondant de préciser que ces aphorismes, cités parodiquement par le narrateur (51-54) ne veulent strictement rien dire.

Satire d'un monde décadent donc, ici encore, à travers

¹ Nous empruntons ce terme à L'Avalée des avalées de R. Ducharme bien que la dérision du langage soit beaucoup plus ponctuelle chez Gary que chez Ducharme.

un langage que l'auteur déclare s'être «efforcé de respecter autant que possible» en ce qu'il est utilisé «non comme moyen de communication mais au contraire comme instrument d'aliénation délibérément recherchée¹». Adieu Gary Cooper occupe une place privilégiée dans l'oeuvre de Gary, non seulement, comme on l'a vu, en tant que roman précurseur d'Ajar, mais parce que les rapports entre les voix sont sensiblement différents. Non qu'ils se libèrent du «lien purement formel, pragmatique, nécessaire à l'unité compositionnelle, thématique, de l'oeuvre²» mais parce que, pour ajouter un terme à la typologie d'A. Belleau, on a affaire à un narrateur paternaliste, à la fois autoritaire (il a le dernier mot) et protecteur (il «comprend» ce langage et le dévie contre sa cause. D'une certaine manière, il fait cause commune avec lui, contre l'ennemi). Ce type de plurivocalisme ne doit pas être confondu avec le partage intime que nous définirons en détail plus loin et qui résulte avant tout d'un conflit réel entre deux voix,

¹ Adieu Gary Cooper, quatrième de couverture.

² M. Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, p. 110. En fait, tous ces «mots», qui «appartiennent» au vocabulaire de Lenny, ne peuvent entrer en interaction dialogique avec ceux du narrateur puisqu'ils sont également les siens et ne servent qu'à renforcer l'opposition réalité-fiction, le même langage ayant pour rôle de rejeter l'une et de symboliser l'autre, un peu comme les éléphants de Les Racines du ciel.

l'une ébranlant l'autre et participant, pour ainsi dire, à sa constitution et à son évolution mêmes en lui résistant.

4. Un entracte bouffon: La Tête coupable.

Les deux types de situation et de relation étudiés jusqu'à présent mettaient en scène un ou plusieurs personnages naïfs et des narrateurs qui retournaient leur discours, à divers degrés, contre eux-mêmes et la réalité qu'ils représentent; le héros de La Tête coupable, Cohn (supposément le narrateur fantôme-juif-Christ-auteur de La Danse de Gengis Cohn réfugié de la réalité à Tahiti), est quant à lui un bouffon à part entière dont les discours et les actions mêmes deviennent pure parodie. Les cibles favorites de Gary, massacres au Vietnam, faim dans le monde, menace atomique et spectacularisation de l'art sont ici rassemblées autour de l'invasion du paradis terrestre dans le Pacifique par les vagues kitsch du tourisme des classes moyennes européennes et américaines. Application directe des théories de Pour Sganarelle, La Tête coupable est une farce bouffonne qui utilise largement les procédés de contextualisation ironico-satirique des discours (de l'Eglise, de la police, des services secrets, etc.).

On y trouve (et souvent retrouve) pêle-mêle la déification du baron et son refus de participer à

«l'affaire homme en général» (89), un «Chinois français gaulliste de la première heure, qui parlait avec un fort accent corse» (12), trois dominicains qui voient avec horreur des organes sexuels dans un tableau d'art abstrait (39), le fils naturel de Gauguin en train de «copier avec des crayons de couleur des cartes postales qui reproduisaient les oeuvres de son père¹» (48), un faux Gauguin qui a un contrat avec les galeries Lafayette, un Napoléon du Tourisme qui organise des circuits touristiques en autocar «partant du péché originel, jusqu'à Gauguin et Van Gogh, et Victor Hugo sur son rocher [...], une cathédrale de Chartres modèle réduit, un Versailles miniaturisé» (54) et qui rêve de Disneyworld à Tahiti. Le tout coiffé d'un ex-savant révolté par «l'usage destructeur que les Puissances faisaient des fruits du génie humain» (204). Il est le frère de Cohn dans «la mimique parodique et dans la lutte moqueuse, vaine mais satisfaisante contre la Puissance invincible.»

Cohn, lui, joue la vie de Gauguin pour le Tourisme, mime la décadence de l'Occident, peint des faux Gauguin et d'authentiques chefs-d'oeuvre avec sa vahiné modèle

¹ Double parodie ici aussi puisque la reproduction technique de l'oeuvre d'art est souvent l'objet d'une parodie chez Gary; voir par exemple Le Grand vestiaire, p. 261.

«regardant avec fierté son sexe dressé sur un fond d'étoiles, son sceptre d'homme planté comme un bâton de maître au milieu des multitudes célestes» (197) pendant que la jeune femme sort de l'état d'esquisse et qu'ils s'élèvent tous les deux «au sommet de cet accomplissement qui aurait pu être une autre forme, et plus durable, chez Giotto et Masaccio» (210).

Le roman entier est écrit dans cette veine jusqu'au dénouement: alors que Cohn, dont la fausse identité secrète est l'objet d'allusions ironiques constantes, se révèle être un ex-physicien français désabusé par la civilisation, sa vahiné autochtone, «dernier lien avec les temps premiers» (360), se métamorphose, elle, en Liebchen de Francfort, fille d'un professeur de droit à l'université du Tübingen, ayant fui aussi la civilisation pour l'Eden du kitsch. Ce pot pourri satirique qui parodie tantôt la réalité, tantôt le roman populaire, est rythmé par des stylisations parodiques descriptives qui parachèvent l'élément de dérision omniprésent dans le roman en s'attaquant au kitsch des métaphores et comparaisons stéréotypées:

La voie lactée laissait
traîner dans les flots la
queue de ses années-lumières
et l'Océan étincelait des
phosphorescences éphémères qui
tombaient du ciel comme la
petite monnaie de l'éternité.»
(23)

La parodie ne cède la place qu'au discours direct¹ qui reste le seul langage jouissant d'une «immunité» relative². Commentaire délibérément burlesque sur la société spectaculaire, ce roman s'apparente davantage par son type d'humour³ et la densité de ses «gags» parodiques au comique des monologuistes satiriques (Devos, Coluche par exemple) qu'aux oeuvres de certains romanciers contemporains qui ont également recours à la parodie⁴. Poussé au delà d'une certaine discrétion, le pouvoir de dénonciation de cette dernière s'émousse et s'annule pour rejoindre, par delà le poids même de la répétition, l'expression verbale directe intentionnelle dont le roman a précisément pour fonction de défaire le faux sérieux en incluant toujours son propre langage dans la parodie, c'est-à-dire en ayant toujours conscience de n'être qu'un langage parmi les autres⁵. Si

¹ Placé, par exemple, dans la bouche d'un artiste: «il y a dans l'homme une puissance de création qui lui permettra peut-être un jour de se créer lui-même» (264).

² Nous reviendrons sur l'auto-parodie à la fin de ce chapitre.

³ «[...] je t'attendrai toujours et partout et toute ma vie, même si ça dure des semaines.» (82)

⁴ Comme par exemple Kundera, Roth, Nabokov ou Gombrowicz.

⁵ Dans sa postface à La vie est ailleurs de M. Kundera (Folio, 1973, p. 465-474), F. Ricard note à propos de la subversion «en mineur» caractéristique des romans de Kundera qu'elle est beaucoup plus efficace que les dénonciations les plus tonitruantes: «Kundera ne détruit

le geste parodique déplace le sérieux vers le comique par un effet de dérision critique, ce n'est pas pour abolir tout sérieux mais ce faux sérieux qui croit toujours être le dernier mot, et se situer à la limite d'une critique radicale du discours en tant que tel.

Dans les quelques exemples que nous avons donnés, l'intention du narrateur se réfracte à travers les discours des personnages mis en scène, discours qui ne sont là que pour mieux être retournés contre eux-mêmes et la réalité qu'ils représentent par l'effet du contexte ironique. Cette forme de plurivocalisme domine dans l'oeuvre de Gary qui revêt ainsi un ton généralement satirique et que nous nommerons plurivocalisme d'opposition¹. Dans ce mode

pas le monde avec fracas: il le défait pièce par pièce, méthodiquement et sans bruit, comme un agent secret [...] les choses ne semblent nullement changées: vidées plutôt, factices, fragiles et frappées d'une irréalité définitive.» (p. 467)

¹ Empruntant l'expression à H. Godard, *op. cit.*, p. 131 et 238. Notre critère de distinction entre la parodie et la satire est donc différent de celui de L. Hutcheon pour qui la satire a nécessairement une cible extérieure (extratextuelle: la société) alors que la parodie est toujours intertextuelle. Considérant la réalité comme un texte, c'est-à-dire comme un tissu de langages en interaction constante, notre critère passe principalement par la relation entre ces langages et celui du narrateur. Ainsi ce que nous nommons plurivocalisme oppositionnel sera en fait une parodie satirique quelle qu'en soit la cible (texte littéraire ou non) parce que la voix narrative contextualise les autres langages passivement, sans qu'ils offrent de résistance notable, sans qu'il y ait d'interaction réelle, mais qui reste quand même bivocale. Il va de soi que l'instrument de cette parodie satirique

particulier de plurivocalisme, les discours cités n'offrent aucune résistance à l'intention sémantique dernière du narrateur autoritaire qui les manipule de telle sorte que sa position interprétative est toujours claire.

Comme le fait remarquer H. Godard, la parodie est le moyen le plus simple de se situer par rapport aux langages de son époque, surtout ceux que l'on rejette¹. Il va donc de soi qu'elle soit l'instrument privilégié d'un roman qui se veut dénonciation globale des rapports de l'homme avec son temps.

est une ironie (structure antiphrastique) qui, appliquée en de multiples points (saturante/suturante), répétitive, crée son propre contexte pragmatique. Quant à la satire pure et simple, elle est toujours monovocale, expression directe intentionnelle de l'auteur. L'oeuvre de Gary dans son ensemble, mais certains romans plus que d'autres, est encore ici limitée dans la mesure où elle oscille d'une dominante satirique simple (par exemple dans La Tête coupable) à la parodie satirique bivocale (divergente, chez Bakhtine), sans être jamais dédaigneuse ou méprisante (comme le note L. Hutcheon à propos de la satire parodique dans «Ironie, satire, parodie», Poétique, n° 46, avril 1981, p. 149) mais plutôt moqueuse et contestataire, et sans jamais atteindre au plurivocalisme du partage intime, forme parodique plus complexe dans laquelle un langage s'élabore en fonction des autres, en conflit avec eux et sous leur influence. Ceci rejoint malgré tout, d'une certaine manière, L. Hutcheon qui signale qu'une des racines de la parodie veut dire «à côté de», «ce qui suggère une intimité et non pas un contraste» (Ibid., p. 143) et qui développe cette notion de parodie non ridiculisante dans A Theory of Parody (op. cit.).

¹ Op. cit., p. 135. Godard parle ici de parodie satirique qu'il distingue dans la même page d'une «plurivocalisme plus subtil».

5. Des discours soumis: la juxtaposition dans Les Racines du ciel.

Il n'est pas étonnant non plus que la société américaine soit une des cibles favorites de cette parodie¹. D'une manière tout aussi logique, le discours politique en général occupe également une place de choix dans la plupart des romans² puisque c'est dans ce domaine que se rassemble la prolifération des discours sur le monde, discours sur le pouvoir et du pouvoir. Les Racines du ciel en met en scène un certain nombre (sous la forme enchâssée décrite au chapitre précédent) qui entretiennent des rapports particuliers. Autour du héros, Morel, et de sa lutte idéaliste, gravitent en effet toute une série de personnages qui profèrent des discours, que ce soit sous la forme dialoguée ou celle du discours indirect libre habituel. La cible est multiple, depuis le colonialisme français jusqu'aux journalistes qui manipulent l'opinion publique (331), en passant par le mouvement nationaliste révolutionnaire africain, les tensions de l'administration coloniale et de la métropole et la précarité des relations

¹ Non seulement dans Les Mangeurs d'étoiles, mais aussi dans Le Grand vestiaire, Les Racines du ciel, Les Couleurs du jour/Les Clowns lyriques, Adieu Gary Cooper, etc.

² Il faut se rappeler que Gary était diplomate.

humaines en général. Face à Morel, Waitiri, le leader nationaliste africain qui prétend débarrasser son pays du colonialisme, des superstitions tribales et du folklore et le hisser jusqu'au XX^e siècle, est surtout parodié comme un individualiste aux ambitions démesurées qui rêve de se tailler un empire où il pourra donner la pleine mesure de son talent d'orateur formé à l'école colonialiste française. On voit déjà se dessiner ici une structure binaire assez typique du roman garyen qui oppose deux personnages-discours, Morel/Waitiri ou l'idéal contre la réalité, et un contexte parodique très marqué dans le fait que le discours de Waitiri soit d'emblée inscrit dans l'idéologie colonialiste. Frustré d'être seulement député à Paris, il a quitté sa famille et la France pour:

'se placer', pour employer le jargon parlementaire [...] 'se placer' sur le plan international... Il se mit à parler [...] il était heureux que la conversation ait lieu en français. C'était la seule langue qui lui permit de donner le meilleur de lui-même [...] ses interlocuteurs partaient avec la conviction que cet homme à la voix de bronze, qui revêtait la passion africaine de l'habit bien taillé de la logique française était une étoile nouvelle [...]. (314, nous soulignons)

Comme l'indique ce passage, l'attribut principal de Waitiri est son discours, son talent d'orateur, contrasté tout au long du roman à sa formation européenne. Pourtant, l'hybridation est faible. Si le verbe 'se placer' est bien bivocal parodique en ce qu'il résume l'ironie d'une situation où un révolutionnaire est prisonnier du langage du pouvoir même qu'il veut abolir¹ et donc des mêmes ambitions que ceux dont il veut prendre la place, les deux autres phrases soulignées, qui participent de la même intention, semblent plus monologiques que bivocales, même si la première peut à la rigueur appartenir à Waitiri et la seconde à ses interlocuteurs. En fait, c'est le discours direct du narrateur qui souligne constamment l'intention parodique.

Même quand l'hybridation est plus patente, elle est encore, assez souvent, lourdement satirique. Le journaliste américain Abe Fields, par exemple, considère la situation coloniale avec une naïveté dont la simplicité confine au sarcasme:

Les colonialistes [...] prenaient des êtres royaux dans leur beauté primitive, sereins dans leur ignorance,

¹ Situation d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas sans rapports avec celle de Gary écrivain subversif, comme on le verra en conclusion.

nobles dans leur simplicité,
et les déformaient à leur gré
dans l'étau des idéologies et
de la politique. (446)

Il s'agit bien ici d'un discours bivocal divergent (naïveté du discours américain parodiée par le narrateur-auteur) mais dont la rhétorique, qui évoque une vision du bon sauvage digne des images d'Epinal, n'a plus grand chose à voir avec le plurivocalisme¹, du moins sous sa forme dialogique.

La relation entre la parodie satirique et l'ironie est évidente dans les romans de Gary où elles sont inséparables comme stratégies narratives². Bakhtine parle peu de l'ironie, se contentant de signaler qu'elle présente une analogie avec la parodie et les mots d'autrui employés à double sens. On se sert, ajoute-t-il, du mot d'autrui pour exprimer des intentions qui lui sont hostiles, cette

¹ Il s'agit peut-être, justement, ici, de pure rhétorique et il faut se rappeler que pour Bakhtine le genre romanesque est irréductible au discours rhétorique (Esthétique..., p. 94). L'hybridation n'est pas une garantie de dialogisme, pas plus que la parodie, spécialement quand elle est 'grossière', c'est-à-dire quand il y a objectivation complète de la représentation (Voir l'Esthétique, p. 182 et 230).

² Voir L. Hutcheon, «Ironie et parodie: stratégie et structure», Poétique, n° 36, novembre 1978, p. 467. Aussi la citation de Barthes en exergue et C. Duchet qui parle des parentés troubles de la parodie avec l'ironie, dans «Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques», Groupar, p. 135.

réaccentuation pouvant aller jusqu'à la raillerie et au persiflage¹. Ce persiflage pousse la parodie à son extrême limite et peut aller jusqu'au caractère excessif de la charge qui rappelle le style de certains journaux satiriques ou, comme dans La Tête coupable, de certains monologuistes comiques². Le personnage du député français Jean Dubord, par exemple, qui n'apparaît dans le roman qu'une seule fois, ne semble exister que pour se prêter à ce genre de raillerie:

Le député était préoccupé. Il essayait de se rappeler à quelle formation politique il appartenait. Son parti s'était scindé en deux, les éléments de chaque tronçon se repliaient eux-mêmes par des imbrications vers trois formations diverses, lesquelles exécutaient un mouvement tournant autour du centre afin de s'y substituer, cependant que le centre lui-même subissait un glissement vers la gauche de ses éléments centripètes et vers la droite de ses éléments centrifuges.
(411)

Cette tendance se prolonge par l'insertion d'un dialogue parodique bouffon entre deux Russes à Moscou,

¹ M. Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, p. 253.

² On verra d'ailleurs dans l'analyse de La Danse de Gengis Cohn que le narrateur est un comique juif de cabaret chez qui ce type d'humour vient pour ainsi dire «naturellement».

intitulé LE CINÉMA SOVIÉTIQUE? CE QUE DOIT ÊTRE NOTRE CINÉMA SOVIÉTIQUE. VOILÀ CE QUE LE PUBLIC SOVIÉTIQUE ATTEND DE SON CINÉMA, satire de la société russe en général (ses conditions de vie, son art, etc.) et qui se rattache d'une manière assez ténue au reste du roman, en l'occurrence parce que les deux personnages ont vu un numéro de dressage d'éléphants dans un cirque, ce qui leur permet de s'extasier:

On aurait dit des moutons
[...] on pouvait leur marcher
dessus... Très remarquable.
Il paraît que notre dressage
est le meilleur du monde.
(408)

Il existe évidemment une différence de degré entre ces deux derniers exemples: dans le premier, le double sens est plus diffus et renvoie, en quelque sorte, à une stylisation parodique tout en jouant sur la confusion propre au discours indirect libre entre discours du personnage et discours du locuteur¹; dans le second, on a affaire à un cas canonique d'ironie: «moutons», «marcher dessus» et «dressage» (ce dernier spécialement) sont à interpréter, littéralement, à l'envers comme dans la phrase typique «And Brutus is an honourable man».

Ce genre de tableau accroché plus ou moins

¹ Le narrateur omniscient qui double le narrateur intradiégétique.

artificiellement au réseau thématique du roman n'a d'autre justification que son aspect parodique comme si l'auteur tenait absolument à apporter un certain nombre d'illustrations à son propos. Cette surcharge sémantique vise encore une fois à réduire l'ambiguïté du message et à insister pragmatiquement sur l'aspect parodique qui tend généralement, par nature à l'ambiguïté¹.

Dans un roman comme Les Racines du ciel, dont nous avons décrit la structure thétique de preuve, les hybrides stylistiques complexes sont rares et le dialogisme est donc assez faible. Les différents discours qui s'y côtoient, que ce soit sous la forme du discours direct des personnages, indirecte libre ou de celle, directe, du narrateur, sont plutôt l'objet d'une juxtaposition que d'une interaction active². Leur degré de résistance à celui du narrateur est nul et ils servent surtout à mettre en valeur ce dernier qui est omniprésent, soit sous sa forme directe (narrateur extradiégétique), soit indirecte par l'intermédiaire du narrateur intradiégétique (St Denis), soit dans la bouche des personnages. De ce point

¹ Pour ne citer qu'un autre exemple de ce phénomène fréquent, voir le chapitre III de Le Grand vestiaire (192-196) qui parodie la déchéance du gangster américain Johnie Sliven conquis par la douceur de vivre française.

² Voir A. Belleau, op. cit., p. 172.

de vue, il est intéressant de remarquer que le héros, Morel, parle très peu et qu'il est surtout saisi par le discours des autres sur lui. Quand il parle, ou quand «on» le fait penser, l'origine du «ventriloque» ne fait aucun doute:

[...] en ce siècle de
défaitisme et d'acceptation,
des hommes continuaient à
lutter pour l'honneur du nom
d'homme et pour donner à leurs
espoirs confus un élan nouveau
[...] (405)

La contamination du discours et de la pensée du leader nationaliste par le discours colonialiste, sa formation dans un système de pouvoir et dans une langue qui lui imposent une vision du monde particulière offrait pourtant un terrain idéal pour une forme de plurivocalisme plus subtil et plus vivant dépassant l'aspect thématique. La juxtaposition des langages fait que ces derniers restent objectivés ou réifiés. On n'est plus ici, pour parler en termes bakhtiniens, en présence d'une «image du langage mais simplement d'un échantillon du langage d'autrui¹», quel qu'en soit par ailleurs le degré d'authenticité ou de «vérité». L'aspect thétique du roman entre nécessairement en contradiction avec le plurivocalisme, d'une part parce que les différents langages introduits ne sont pas là dans

¹ Esthétique..., p. 176.

leur devenir social plurivoque mais comme postulats figés d'une démonstration; d'autre part, parce que l'ambiguïté constitutive du dialogisme, son élément d'indécidable, va à contresens du dessein romanesque garyen qui, on l'a vu, tend à la réduire au maximum au profit d'une lisibilité sans équivoque.

Culmination des deux romans de formation, Les Racines du ciel met en scène des personnages statiques. Les différents discours enchâssés peuvent en effet être considérés comme des épreuves, non seulement devant le tribunal mais aussi devant la conscience ironique du jésuite qui forme le contexte ultime du roman. Or il semble que ces épreuves n'aient aucune relation à la formation des personnages dont la conception

part de l'homme 'tout prêt' et
le soumet à l'épreuve à partir
d'un idéal 'tout prêt' lui
aussi. (Ces romans) postulent
le caractère noble inné,
immuable, immobile des
personnages¹,

Cette structure romanesque s'oppose à un type plus dynamique caractérisé par le devenir de l'homme et une certaine dualité, un inachèvement dont le dialogisme est l'expression la plus complexe. Le Morel de Les Racines du

¹ Esthétique..., p. 206. Ironiquement, Bakhtine parle ici des romans de chevalerie.

ciel est un personnage parachevé, porteur symbolique de la fiction (dans le système axiologique du roman); son être massif est jugé, pesé, amené devant le tribunal par les témoignages des autres personnages qui se répartissent en deux catégories distinctes, pour et contre. La narration juxtapose ces différentes fictions/factions sans que leur dialogisme élabore un personnage problématique. L'intention sémantique de l'auteur, loin d'être divisée, pour ainsi dire, par la participation active des différents langages est au contraire répartie et additionnée dans les langages des autres et, s'il parle bien «pour soi» dans ces derniers et à travers eux, il est extrêmement rare qu'il parle «pour l'autre» dans son langage à lui. Dans les romans de Gary, l'auteur est le plus souvent l'ombre directement portée des personnages et du narrateur plutôt que ce «troisième homme¹», neutre, libéré d'un langage unique, et dont les intentions se réfractent dans le jeu actif des différents discours.

6. Solitude et monologisme: Le Grand vestiaire.

Dans Le Grand vestiaire, le second roman de Gary, l'aspect parodique est lié à la structure de formation

¹ Esthétique..., p. 135.

puisque le héros doit trouver sa voie propre parmi les voix qui l'entourent, principalement celles des trois pères (le père mort, Vanderputte et Sacha), mais aussi celles des personnages secondaires (le pharmacien, Mamille, le supérieur du monastère, le garde-barrière, le ministre) qui sont toutes l'objet de contextualisations parodiques donnant lieu à un retournement ironique. C'est dire que le discours d'autrui et l'altérité jouent un rôle capital dans la thématique même du roman.

Cette parodie s'exerce à des degrés divers. Celle du ministre, par exemple, est la plus évidente et donc la moins subtile (elle rejoint certains exemples de La Tête coupable et de Les Racines du ciel dans leur aspect directement satirique) puisqu'elle est théâtralisée et insérée telle quelle dans le roman comme un extrait de pièce avec un commentaire ironique du narrateur¹: «un dialogue [...] que je reproduis ici, littéralement, pour les amateurs d'histoires vraies» (30). Certaines sont plus complexes et prennent généralement la forme du discours direct des personnages doublement accentué par la contextualisation narrative. Il s'agit là encore de démontrer l'hypocrisie, Mamille et le pharmacien se servant

¹ Cette insertion parodique est d'ailleurs fondée sur un jeu de mots puisque le discours du politicien est, littéralement lui aussi, du théâtre.

du marché noir pour faire des affaires tout en proférant un discours auto-justificatif à connotations moralistico-philosophiques qui rappellent celui des personnages de Les Mangeurs d'étoiles (78-81 et 156). Le discours pompeux du pharmacien, petit Machiavel radical d'arrière-boutique est doublement parodique puisqu'il renvoie au Homais de Flaubert. Ce genre de clin d'oeil humoristique et complice au lecteur est assez fréquent chez Gary pour qui la citation intertextuelle, ou l'allusion¹, font partie de l'appareil métafictionnel décrit précédemment. Le supérieur du monastère ne fait pas d'affaires commerciales mais il justifie sa lâcheté en invoquant la sécurité des moines; quant au garde-barrière, il cultive son jardin. Tous ces discours parodiques secondaires sont évidemment liés, pour ne pas dire assujettis, au thème du vide comme le souligne le commentaire du narrateur: «Sa belle soutane blanche, une défroque de plus à accrocher au vestiaire» (279). Le discours d'autrui est faux et l'épreuve du héros consiste à s'orienter parmi ces langages mensongers.

C'est de ce point de vue que la relation entre le narrateur et le discours de Vanderputte est la plus

¹ Voir par exemple le radeau de la Méduse et les lumières de la ville déjà mentionnées à propos de ce roman.

intéressante¹ puisque, dans la structure formative du roman et de par son sujet, elle devrait de toute évidence s'offrir à un type d'interaction plus subtile, le jeune Luc devant choisir entre l'injonction morale idéalisante du discours du père mort (parole autoritaire) et la pragmatique paranoïaque du père adoptif, Vanderputte, pour qui il est plus important de vivre en lâche que de mourir en héros (parole persuasive).

L'hésitation de Luc, dans laquelle s'inscrit logiquement le parcours narratif, devrait précisément s'ouvrir à cette forme de dialogisme actif qui appartient chez Bakhtine à la troisième catégorie, celle qui ébranle le discours du narrateur, le pénètre et que nous désignons comme plurivocalisme du partage intime dans lequel

les valeurs contraires du mot
ne sont plus assignables à des
voix distinctes. Adhérant
s i m u l t a n é m e n t et
alternativement à l'une ou à
l'autre, c'est la voix du
locuteur qui se dédouble².

Ce dialogisme intime qu'A. Belleau attribue à des narrateurs «qui sont comme traversés par le langage des

¹ La relation au père mort et au texte écrit qui sert de fil herméneutique au héros représente un fond dialogique figé sur lequel contrastent les autres discours, spécialement celui de Vanderputte.

² H. Godard, op. cit., p. 238.

autres, si bien qu'à certains moments, on ne sait plus qui parle¹, a pour fonction de brouiller la lisibilité, de la rendre ambiguë et d'empêcher l'univocité. Il libère la polysémie et donne au roman, à travers son langage et le traitement de ce dernier, un caractère ouvert².

Or, Le Grand vestiaire est un cas limite en ce que le plurivocalisme, tout en échappant à la forme oppositionnelle habituelle³, frôle le partage intime mais

¹ A. Belleau, op. cit., p. 171.

² Contrairement à la parodie satirique, dans cette forme de dialogisme, il n'y a plus réellement de cible où alors c'est dans le sens défini par la philosophie Zen où la relation entre tireur et cible est non-objectale, où la différence intérieur/extérieur se brouille, oscille, où le principe d'identité est remis en question. L'analogie avec le Zen va d'ailleurs plus loin puisqu'il y est question de se dégager du moi (voir E. Herrigel, Zen in the Art of Archery, Vintage, New York, 1971: «letting go of oneself», p. 38-39), c'est-à-dire du moi imaginaire, des identifications avec le même, pour faire advenir l'Autre. La flèche ne quitte pas le tireur ici et maintenant pour se rendre linéairement à la cible ailleurs et plus tard, elle parcourt un trajet à la fois nul et infini (comme dans le paradoxe de Zénon), celui qui lie le même à l'autre dans une relation non-disjonctive constitutive. La parodie intime, polyphonique, est ce mouvement immobile et a-temporel, dont l'origine est simultanément dans les deux textes surgissant l'un de l'autre. La liberté du dialogisme bakhtinien peut ainsi être rapprochée de la dialectique du désir de la psychanalyse et de ce que le Zen nomme, entre autres, «actionless activity» (op. cit.)

³ Une certaine intimité entre les voix du narrateur et de Vanderputte (qui rappelle Adieu Gary Cooper), le développement plus nuancé du personnage, sont indéniables mais sans que cette intimité pénètre les voix elles-mêmes qui restent côte à côte sans se toucher.

sans y atteindre vraiment. La scène centrale et capitale de l'hallucination spéculaire (229-236), lieu privilégié d'intégration de l'autre dans le même, de vacillation du dedans et du dehors et de court-circuitage des voix, est une identification (imaginaire) totale d'un personnage à l'autre (Luc à Vanderputte), c'est-à-dire un basculement du même à l'autre qui d'ailleurs revient à lui-même une fois la scène hallucinatoire terminée. À la fin du roman, Luc se définira définitivement par le meurtre de Vanderputte, par une séparation, là aussi, radicale — séparation mais non castration, cette dernière étant symbolisation ou intégration de la dimension irréductiblement constitutive de l'Autre. Dans la scène du miroir, il n'y a pas superposition, fusion des deux voix, mais au contraire séparation claire, bien qu'en apparence elles soient confondues puisque l'une remplace totalement l'autre. Il n'y a pas réellement de polémique intérieure dans la formation de la conscience de soi et dans l'auto-affirmation; l'hallucination, étape culminante dans la formation du personnage reste là encore purement thématique et le transfert momentané et clairement délimité du je narratif de Luc à Vanderputte n'entraîne aucune ambiguïté sur l'origine de la voix du locuteur. Celle-ci ne se dédouble pas mais occupe temporairement un autre pôle,

passant d'un pôle à l'autre plutôt que de court-circuiter les pôles mêmes¹.

L'opposition thématique réalité-fiction détermine une narration sans ruptures d'un pôle à l'autre, du même à l'autre et vice versa, une narration qui se définit justement par le parcours ininterrompu et démonstratif de la distance entre ces deux pôles. En fait, la formation ou l'apprentissage qui forme le cadre structural du roman renvoie davantage à cette circularité du discours, à sa surface lisse, qu'à un devenir dialogique du personnage central dont la décision finale est ainsi inscrite dès le début dans les prémisses axiologiques du Grand vestiaire.

Le texte du père mort indique bien pourtant l'interaction inévitable avec l'autre: «Nous ne pouvons changer notre visage qu'en réfléchissant le visage changé des autres» (85) mais cette réflexion, qui atteint son apogée dans la scène spéculaire, ne s'inscrit pas dans la structure du discours des personnages, pas plus que dans celle du langage du narrateur; l'altérité semble rester lettre morte, elle est là, montrée et décrite comme dimension incontournable mais elle ne pénètre pas dans le

¹ En d'autres termes, il n'y a pas vraiment de glissements déictiques (cf. P. Van den Heuvel, Parole Mot Silence, Paris, Corti, 1985, p. 98) qui favoriserait une ambiguïté de la trame narrative.

langage du roman¹, elle ne participe pas au style².

On pourrait dire que le roman garyen ne sort jamais de son propre rythme thématique binaire pour ce que Bakhtine appelle «l'interférence arythmique des voix résultant de la rencontre, dans chaque élément de la conscience et du discours, de deux attitudes et de deux jugements de valeurs différents³». La peur, l'angoisse⁴, par exemple, qui est un des thèmes omniprésents de l'oeuvre, est toujours «dite» explicitement mais jamais intériorisée, elle ne passe jamais, pour ainsi dire, dans la structure dialogique du discours.

Le thème même du Grand vestiaire, qui fait de l'humanité un ensemble vide, fait que le narrateur, plutôt que de se forger un langage sous la pression des langages vivants d'autrui, ne peut que se répéter, pris entre

¹ On verra plus loin qu'elle est peut-être, précisément, la dimension absente du trompe-l'oeil garyen qui devient ainsi séduction désenchantée s'inscrivant davantage du côté du stéréotype kitsch et du spectacle que de l'écriture.

² Nous utilisons ici le mot style au sens précis où le définit Bakhtine comme «une relation majeure et créatrice du discours à son objet, au locuteur lui-même et au discours d'autrui. Il cherche à faire communiquer organiquement le matériau avec le langage et le langage avec le matériau» (Esthétique..., p. 193).

³ M. Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, p. 274.

⁴ Le Grand vestiaire, p. 87 et 208.

l'injonction morale du père idéal: «une seule chose compte: ne pas rester seul. Pour vivre il suffit de quelques erreurs fraternelles» (200) et celle, de pur compromis, de Vanderputte, qui s'exprime elle aussi sous la forme impérative des «il faut...», «il ne faut pas...» (44-47); bref, entre deux séries de maximes contradictoires, entre deux langages morts.

En ce sens, le meurtre final du Père (les deux pères sont cette fois conjoints) n'est pas un acte symbolique marquant l'acceptation de la castration, la constitution inéluctable de l'être humain dans et par le langage et donc, par l'Autre (malgré la chute de la scène finale et le commentaire sur la culpabilité universelle) mais l'action symbolique imaginaire d'une libération par le verbe¹.

7. La danse parodique de Gengis Cohn.

Des quelques exemples donnés jusqu'à présent, il ressort qu'à quelques cas limites près (Le Grand vestiaire, Adieu Gary Cooper), le roman garyen appartient sans équivoque à ce que nous avons nommé la parodie satirique ou plurivocalisme oppositionnel dont l'instrument privilégié

¹ Voir la scène finale du Grand vestiaire, p. 303-305. Cette action est le prélude à la narration comme le signale dans le texte le présent («Je le sais aujourd'hui») de narration opposé au passé de l'histoire («mais ne le savais pas alors») (87).

est une ironie qui s'exerce aux dépens d'une cible multiple. Cette parodie satirique, quel qu'en soit le degré, de la satire simple et burlesque à un plurivocalisme moins excessif mais qui n'atteint jamais aux formes subtilement dialogiques du partage intime, se veut une critique généralisée de la réalité contemporaine, de la décadence de la société occidentale depuis la deuxième guerre mondiale (l'oeuvre s'ouvre avec Éducation européenne sur la résistance aux nazis et se clôt avec Les Cerfs-volants sur l'oubli). Le-va-et vient constant entre la destruction de ces différents discours et un discours direct moralisateur et utopique semble bien rejoindre une remarque de C. Duchet pour qui la parodie ironique maintient à distance dans un lieu inaccessible un fantasme de vérité¹. Ce fantasme, c'est le leitmotiv de l'oeuvre garyenne, celui auquel nous avons fréquemment fait allusion d'une fiction rédemptrice qui, par un phénomène d'osmose culturelle², conduirait à une naissance future de l'humanité, l'homme créant alors lui-même son propre destin, sa propre réalité.

¹ C. Duchet, op. cit., p. 142.

² Élaboré en détail dans Pour Sganarelle (Ch. viii en particulier) et thème central d'Europa.

D'autre part, ces exemples montrent bien que la façon qu'a l'auteur de structurer les relations (dialogiques ou non, etc.) entre ses personnages, entre ces derniers et le narrateur/auteur et aussi la structuration générale de l'oeuvre par rapport au plurilinguisme extérieur, reflète son attitude fondamentale envers le discours et donc envers la réalité elle-même. C'est pourquoi le roman garyen ne peut être, d'une part, que métafictif (au sens décrit dans le premier chapitre, parce qu'il ne peut parler, thématiquement, que de lui-même comme fantasme de vérité) et d'autre part, mais corollairement, parodico-satirique, parce qu'il ne peut se définir que comme dernier mot sur le monde, c'est-à-dire en métalangage fantasmatique (cf. la phrase de Barthes en exergue). En d'autres termes, la transposition romanesque du plurilinguisme social en plurivocalisme romanesque reflète une position idéologique spécifique de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque. Il est évident chez Gary que cette transposition se fait selon un axe réactionnel ou oppositionnel aux langages sociaux et artistiques qui l'entourent, y compris celui d'une avant-garde dont la caractéristique principale est une remise en question du langage du roman et du langage lui-même. Face à ce que l'on pourrait appeler un partage intime du roman dans sa relation au monde, Gary

réagit par la négation, le refus et le maintien d'une «parole classique» qui forme la trame, la structure même de son style romanesque.

Dans La Danse de Gengis Cohn, cette parole trouve son représentant attitré, pour ainsi dire, dans le personnage du narrateur-héros, Gengis Cohn, dont la danse parodique prend pour cible le discours nazi, discours dont les effets ont probablement eu l'impact le plus profond sur la conscience contemporaine. La fonction de régie du narrateur est ici primordiale car il s'agit d'un ex-comique juif de cabaret qui hante après la guerre la conscience d'un ex-nazi «dénazifié». Il est ainsi doublement fictif (tout en étant un double fictif) dans la mesure où il est à la fois création romanesque de l'auteur et produit de l'imagination d'un personnage intra-diégétique; c'est, en quelque sorte, une mise en abyme de l'autre, un écho multiple, puisqu'en plus, étant juif, il est radicalement l'autre du nazi.

C'est encore une fois l'aspect thématique de l'altérité qui constitue la structure du récit où domine une certaine forme de contextualisation des dialogues qui sont constamment contrastés au commentaire ironique du narrateur fantôme. En outre, ce narrateur permet d'introduire la parodie et l'ironie comme dimension constitutive puisque,

de par sa profession, c'est là son discours habituel: ironico-parodique, populaire et prompt à la dérision. Les caractéristiques propres à ce type de narrateur vont automatiquement le constituer antithétiquement par rapport aux discours des autres personnages, comme les naïfs et les bouffons de certains autres romans. Ces autres personnages sont principalement son double — l'ex-nazi Schatz — et les deux aristocrates innocents. On peut donc bien dire que ce sont des personnages qui font exister des langages spécifiques (ici réactionnaires) que le narrateur contextualise et encadre selon une certaine intentionnalité générale qui est la signification idéologique de toute l'oeuvre¹.

Le discours cliché antisémite, par exemple, peut ainsi être parodié directement dans la bouche de Schatz: «[...] pour une fois même les Juifs étaient à bout de combines» (25) et celui de la fausse innocence dans les répliques des aristocrates: «On nous l'a caché. On nous tenait dans l'ignorance. On nous a trompés [...] Et d'ailleurs, je ne suis pas encore convaincu. Il y a une très grande part de propagande.» (103)

Pourtant ces personnages (comme ceux de Lily et Florian dans l'allégorie qui constitue la deuxième partie du roman)

¹ Esthétique..., p. 132.

sont purement symboliques, non pas dans le sens bakhtinien où ils représentent une classe plutôt qu'un dialecte individuel, mais parce qu'en tant que discours, ils ne sont pas vivants et actifs mais réifiés dans leur caractère de stéréotype¹.

Avec ces personnages de chair, de sang et de viscères que Gary revendique dans Pour Sganarelle (15), le fait que le narrateur-héros soit un double fictif et en même temps la création mentale d'un personnage qui lui est thématiquement opposé devrait logiquement conduire à une ambiguïté et à un dialogisme exacerbé des deux voix qui jouerait tantôt sur la fusion, tantôt sur la séparation, tantôt sur la confusion afin que l'autre radical soit effectivement une dimension constitutive du sujet. En d'autres termes, l'hybridation, dans ce genre de contexte, devrait être maximale et donner lieu à cette forme de dialogisme intime qui inscrirait, dans l'écriture même, le fait que l'abjection est un phénomène qui ne se laisse pas définir par la délimitation précise d'un intérieur et d'un extérieur².

¹ Si on interprète le personnage symbolique à la lumière des commentaires de Bakhtine sur le symbole, il est bien un discours bivocal mais dont la structure se révèle «primitive et simple» (Esthétique..., p. 148).

² Ceci d'autant plus que le narrateur déclare: «Cela tient au caractère très spécial de notre intimité et j'avoue que je n'ose pas y fouiller très profondément» (57)

Pourtant, plus que partout ailleurs, les frontières entre les discours sont parfaitement claires et marquées, la divergence est toujours soulignée par les commentaires du narrateur comme si le lecteur devait toujours savoir exactement qui parle, à quel moment, sans aucun risque de confusion ou d'ambiguïté. Même le bivocalisme à l'intérieur d'un seul mot est indiqué par des procédés de délimitation et de renforcement. Ce roman devient ainsi un instrument de démonstration par l'absurde du dialogisme tel que nous l'avons défini. Le double n'est pas non plus une incarnation de la seconde voix du héros, comme celui de Dostoïevski, mais un procédé compositionnel qui permet à l'auteur, en utilisant un narrateur porte-paroles, d'exprimer des idées qu'il veut faire passer par le biais d'une dramatisation comique et ridiculisante. Les nombreux dialogues sont ainsi purement thématiques et «anecdotiques¹». Il n'y a pas interaction réciproque entre

et ailleurs, comme un leitmotiv: «Ce qu'il y a d'affreux dans le nazisme, dit-on, c'est son côté inhumain. Oui. Mais il faut bien se rendre à l'évidence: ce côté inhumain fait partie de l'humain. Tant qu'on ne reconnaîtra pas que l'inhumanité est chose humaine, on restera dans le mensonge pieux. (Les Cerfs-volants, 265), Voir aussi J. Kristeva, «Approche de l'abjection», dans Pouvoirs de l'horreur, Paris, Seuil, Points, 1980, p. 9-39. Il n'est pas question ici de relativiser le discours nazi mais d'en faire jouer à fond, dans le dialogisme même, la logique constitutive.

¹ M. Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, p. 325.

les deux voix mais interr réaction contrôlée par la voix du narrateur qui reste toujours distincte.

Dans ces conditions, la parodie prend le plus souvent le sens d'un jeu de mots, jeu sur le double sens de certains mots, comme c'est souvent le cas dans les passages les plus directement satiriques des romans de Gary. Dans le contexte suivant, par exemple, où l'ex-nazi Schatz, devenu commissaire de police, doit faire face à une vague de crimes sans précédents dans la région qu'il administre, des répliques comme les suivantes peuvent être interprétées par le lecteur comme directement contraires à leur sens littéral:

En tout cas, c'est le crime du siècle. On dit toujours ça.
(14-15)

Des sacrifices humains, en Allemagne... Vous voulez rire. (17)

C'est la première fois dans mon expérience [...] que quelqu'un se livre à un massacre collectif sans trace de motif, sans l'ombre d'une raison. (17)

On avait des ordres... (19-24-25- 32)

J'ai toujours fait mon devoir
(21) (Parodie directe du discours nazi après-guerre)

Ou encore, au niveau du simple mot:

Je suis absolument débordé,

assiégé par les cadavres. (21)

J'appelle ça de la persécution. (21) [parlant de Cohn qui hante sa conscience]

Bref, c'est peut-être ça cette chaleur, qui vient par bouffées, et qui me trouble un peu: le renouveau. [Il s'agit du renouveau nazi.] (20)

Dans une construction hybride complexe ou sous la forme d'une motivation pseudo-objective, des énoncés comme ceux-ci perdraient déjà leur caractère délimité et leur appartenance claire à un type de personnage pour se confondre avec les paroles d'un autre de telle manière que deux perspectives sémantiques et axiologiques y occupent un statut ambigu. Le double Cohn/Schatz, qui aurait pu être une «conscience de soi [...] sans cesse doublée par la conscience qu'en a autrui; le 'moi pour moi-même' se référant constamment au 'moi pour les autres'¹», reste toujours sur des positions séparées malgré certaines tentatives dans le sens inverse qui n'échappent cependant pas à la thématization:

J'entends un rire, mais je ne sais pas si c'est lui qui rit ou moi. Il y a même des moments où je ne sais plus lequel de nous deux pense, ou parle [...] et Cohn croit alors être le produit de mon imagination, de ma rancune de

¹ Ibid., p. 269.

nazi. J'aime bien d'ailleurs,
ces brefs instants de doute
[...] il y a des moments où je
ne sais pas tout simplement
qui je suis. Schatz essaie de
tout embrouiller, de se cacher
en moi. (63-64)

On pourrait citer d'autres exemples comme celui-ci mais ce serait là une simple répétition du même (par exemple pages 94-95 et 106-107 et le chapitre XIX, 'L'un dans l'autre'). Ces brefs exemples de flou ou de fluctuation de la position narrative sont aussitôt suivis d'une rectification du narrateur, comme si la confusion momentanée (ou sa possibilité), une fois qu'elle a joué son rôle thématique et ironique, devait être récupérée au niveau du discours régissant qui reprend ses prérogatives et son identité. C'est toujours la voix de Cohn qui, prétendant parler au nom de Schatz, introduit un doute sur l'identité du locuteur mais d'une façon purement didactique: «je ne sais plus lequel de nous deux pense...» presque immédiatement suivi du commentaire explicatif: «J'aime ces brefs instants de doute...». En fait, s'il y a dans ces passages une ambiguïté, ce n'est pas au sens bakhtinien qui veut que le discours bivocal soit ambigu à la différence du discours concept. C'est plutôt dans la mesure où Gary manie les catégories mêmes de l'ambiguïté, à savoir les pronoms je/il, où le jeu du «je» s'inverse

dans le «il¹» et vice versa, le tout pivotant autour d'un appel métafictif au lecteur, qui met l'accent ironiquement sur la fausse ambiguïté: «J'espère que vous n'êtes pas dupes de ces ruses de Schatzchen» (64), ruses qui sont en réalité celles de l'auteur². Ces dernières consistent à mettre en scène artificiellement (contrairement à ce que Bakhtine appelle organiquement) la confusion de l'énonciation et c'est cette artificialité même qui la fait appartenir au thème plutôt qu'à une structure véritablement dialogique du texte. Le narrateur contextualise la voix de l'autre et l'orchestre pour qu'il y ait parodie de la confusion, c'est-à-dire du discours de l'oubli chez les Allemands: «[il] voudrait faire croire qu'il n'existe plus, qu'il est en moi. Il cherche à noyer le poisson, mais c'est un art très difficile [...]» (64). L'oubli passe ainsi par la confusion thématisée du même et de l'autre,

¹ Jeu qui rappelle la scène hallucinatoire dans Le Grand vestiaire et préfigure Pseudo.

² Ces appels au lecteur, qui sont assez fréquents dans les romans de Gary et qu'il faut mettre en parallèle avec le discours direct de l'auteur, n'ont rien à voir, par exemple, avec ce que W. Krynski nomme une parabase systématique qui, dans certains romans contemporains, crée un effet de distanciation narratif ludique et renvoie à une polytopie énonciative. Il s'agit bien plutôt ici de rappeler ironiquement la présence de l'auteur dans son texte comme propriétaire et origine pleine du discours. W. Krynski, Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, Mouton, La Haye, 1981, p. 316.

dénoncée sur le mode ironique, c'est-à-dire à partir d'une position énonciative qui opère positivement une séparation nette, éliminant du même fait la dimension constitutive de l'Autre. Le narrateur multiplie d'ailleurs les exemples de contamination thématique qui entretiennent le ton ironique, Schatz va même jusqu'à apprendre le yiddish, la langue de l'autre (23), il veut intégrer sa «yiddishkeit» parce que «quand on partage la vie de quelqu'un, on finit par prendre les habitudes de l'autre» (30).

Dans cette parodie satirique généralisée¹, le narrateur rend activement passif, en quelque sorte, le discours de l'autre pour mieux s'en dissocier. Si le mot est un territoire partagé commun au locuteur et à l'interlocuteur², on peut dire à propos de La Danse de Gengis Cohn que la conscience du double est un territoire commun que seul le narrateur occupe réellement. Il est une

¹ Nous n'avons parlé, évidemment, que de l'aspect narratif de la parodie dans ce roman qui est par ailleurs, et comme c'est généralement le cas dans la plupart des autres, complètement saturé de parodies et de satires thématiques liées non seulement à l'antisémitisme, au génocide et au renouveau nazi mais aussi aux thèmes garyens habituels des rapports entre la vie et la culture et, bien entendu, à l'opposition réalité-fiction. Pour référence, voir C. Wardi, Le génocide dans la fiction romanesque, Presses Universitaires de France. Écriture, 1986, ch. sur Gary, p. 55-69, qui analyse ce roman.

² Voir M. Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Minuit, 1977, p. 124.

force d'occupation comme le dit fréquemment Schatz: «Dites-leur que je suis... occupé» (31, jeu de mots souligné par l'italique). On passe d'ailleurs d'une fusion compositionnelle Cohn/Schatz à une métamorphose symptomatique du narrateur en auteur-Christ (272) qui porte «Son énorme Croix» en suivant l'humanité. Cohn abandonne sa fonction de double de Schatz quand celle-ci a servi le dessein qui lui était assigné pour devenir l'auteur qui a pénétré dans le roman au fur et à mesure que Cohn se séparait de Schatz. Ce n'est pas là un hasard puisque, quelles que soient la forme et les relations des voix dans les romans garyens, l'auteur n'abandonne jamais sa position favorite de ventriloque, fait souligné par le narrateur même qui avoue son passe-temps: «J'ai un petit talent de ventriloque» (84) et «Un dibbuk, c'est un maître ventriloque» (96).

Cette forme de contextualisation de la voix de l'autre correspond à ce pathétique particulier que nous avons déjà décrit comme didactique¹ et qui se caractérise par le désir d'influencer le lecteur en agressant une cible désignée sans équivoque possible. L. Hutcheon remarque, à ce

¹ Les derniers mots du roman prononcés par Florian: «Il ne dérange personne» sont bien l'inscription ironique de cette dimension (comme la fin d'Éducation européenne).

propos, qu'il s'agit d'une demande de complicité¹; l'ironie apparaît alors comme un effet manipulateur et l'aspect comique (rire partagé aux dépens d'un tiers) comme une stratégie séductive. Il faut peut-être aller plus loin jusqu'au «babil du texte [...] cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande²». La parodie satirique serait bien alors cette utopie («réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher³») que Barthes oppose à l'atopie.

8. Une partie d'échecs avec le nouveau roman: Europa.

Les romans qui suivent Pour Sganarelle mettent en oeuvre plus ou moins directement la stratégie parodique énoncée dans cet essai, les plus évidents jusqu'ici étant

¹ L. Hutcheon, «Ironie, satire, parodie», p. 152, parle d'ethos. La dominante parodico-satirique fait que le roman garyen possède un ethos moqueur et contestataire que nous appelons pathétique justement parce qu'il fait appel, directement et indirectement, à la complicité du lecteur, parce qu'il est essentiellement demande; cette demande est d'ailleurs thématifiée dans le registre de la fiction comme fraternité mais s'inscrit constamment dans la structure didactique même de l'oeuvre. Anticipant quelque peu, nous ajouterons que si l'ethos peut être considéré comme le ton d'un texte, le ton du roman garyen est une connotation de plus qui renvoie à l'idéologie, au signifié Littérature.

² R. Barthes, Le Plaisir du texte, p. 11-12.

³ Id., R. Barthes par R. Barthes, p. 53.

La Tête coupable et La Danse de Gengis Cohn. Dans Europa, publié en 1973, et qui est probablement le plus complexe des romans garyens, l'auteur se livre pendant quelque quatre cents pages à une parodie du nouveau roman. On sait que N. Sarraute, C. Simon et surtout Robbe-Grillet — à cause des partis-pris de Pour un nouveau roman — constituent la cible privilégiée des invectives indignées de la poétique garyenne. Jusque là ce dernier s'était contenté d'allusions ironiques ici et là portant principalement sur la question de l'omniscience de l'auteur et sur le rôle des personnages et de l'histoire (l'anecdote). Tout Gary se trouve concentré dans ce long et dense roman qui, en même temps qu'il multiplie les aspects métafictifs et les allusions parodiques, résume les thèmes et les thèses de l'auteur, notamment celles sur la culture (sur le rôle qu'elle joue dans le processus de civilisation) qui lui donnent partiellement son titre. Europa combine donc tous ces éléments à la manière d'une stylisation parodique généralisée dont les ingrédients sont traités d'une façon typiquement garyenne. Pour commencer, une sorte de canular parodique sous-tend tout le roman qui se trouve ainsi placé sous le signe de Pouchkine grâce à un double réseau d'allusions intertextuelles: d'une part, le personnage principal, Danthès, est un amalgame composite et

parodique du baron d'Anthès, officier français qui a tué Pouchkine en duel, ce dernier l'ayant provoqué à la suite de son attitude envers sa femme (le rapprochement est signalé dans le roman page 361) et d'E. Dantes, bien sûr, le héros de Dumas père. Par cet amalgame, le roman se trouve doublement parrainé, en quelque sorte, par Pouchkine et par le roman-feuilleton¹. Mais l'allusion à Pouchkine (le roman en est plein) va plus loin puisque le roman s'inscrit également sur la toile de fond parodique de La Dame de pique². La baronne Malwina von Leyden (Ma), mère de l'héroïne, Érika, ancienne maîtresse de Danthès, est une copie partielle de la vieille comtesse de la nouvelle de Pouchkine. Comme dans cette dernière, elle est restée fixée à un souvenir de sa jeunesse à Paris dont le symbole est une robe (qui fournit d'ailleurs la scène répétitive centrale) qu'elle portait il y a quelque vingt-cinq ans;

¹ Voir p. 38, par exemple, où l'allusion à Erika qui éprouve une «émotion feuilletonesque» est liée au «génie puissant du romancier» qui arrange toutes les intrigues (comme le baron dans Les Couleurs du jour); voir aussi p. 65. Il faut se rappeler ici que Gary se réclame du roman-feuilleton.

² P. van Tieghem, dans son Dictionnaire des littératures, Presses universitaires de France, Quadriga, 1968, vol. 3, p. 3416, signale que La Dame de pique «est un chef d'oeuvre de la nouvelle fantastique à la Hoffmann (Pouchkine s'est inspiré de Bonheur au jeu) et en même temps la plus fine parodie de ce genre à la mode». (Nous soulignons.)

elle a également pour ami le comte Saint-Germain; et l'épigraphe de la nouvelle: «Dame de Pique signifie secrète malveillance» peut aussi s'appliquer au plan secret de Malwina de se venger de ce qu'elle considère comme la trahison de Danthès qui l'a abandonnée il y a quelques années. Les allusions au parallèle qui s'établit entre les deux textes sont nombreuses: «on avait prononcé à propos de Malwina von Leyden ce mot devenu anglais que les Français avaient perdu: malevolence. Sans doute parce qu'elle avait souvent abusé de l'ironie [...]»¹; elle éprouve un peu de «pique» (56); elle demande à sa fille si elle a lu La Dame de Pique (131) et, autre détail heuristique dans cette parodie du roman fantastique où le jeu occupe une place centrale dans l'intrigue et dans la thématique (le jeu d'échecs a remplacé les cartes), elle apparaît sur l'échiquier «dans une sorte de maîtrise occulte exercée par la Dame noire que Danthès voyait presque se dresser au fond du salon comme une ombre dangereuse» (100). On voit encore

¹ L'ironie à laquelle il est fait allusion ici est celle de l'auteur qui pointe ainsi le procédé. Ce n'est pas une auto-parodie comme on pourrait le croire mais un commentaire explicatif indirect. Dans Les Mangeurs d'étoiles, par exemple, lorsque le D^r Horwat se rend compte qu'il voyage en compagnie de saltimbanques et d'illusionnistes, le narrateur commente (ironiquement): «Il se demandait s'il s'agissait vraiment d'une coïncidence où s'il n'y avait pas dans tout cela une certaine ironie assez malveillante.» (30)

ici que, par le nombre des allusions, des références directes et des explication indirectes, tout est mis en oeuvre pour que le rôle du texte de Pouchkine soit clairement lisible.

Mais cette nouvelle qui se profile en filigrane derrière le roman n'est elle-même qu'une pièce sur l'échiquier dans la parodie majeure qui est celle du nouveau roman, cette fois, et plus particulièrement de Robbe-Grillet. Disons d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un pastiche car la parodie prend davantage pour cible certains stéréotypes du nouveau roman qu'un style particulier; il ne s'agit pas non plus d'un roman spécifique et même si certaines allusions récurrentes — les personnages ont la sensation d'être... gommés (20) ou d'une perte d'identité, «comme si une gomme mystérieuse s'était mise à l'effacer» (69) — peuvent faire penser à un ou plusieurs romans, c'est plutôt là un jeu de mots isolé qu'une référence précise à un texte parodié. En fait, le caractère onirique et hallucinatoire d'Europa peut évoquer aussi bien Dans le labyrinthe ou L'année dernière à Marienbad, comme certains autres aspects — la culpabilité diffuse de Danthès ou la psychologie placée parodiquement au centre du roman — le suggèrent. Les répétitions, retours en arrière, anticipations et variantes peuvent également faire penser

au Voyeur.

Les deux caractéristiques formelles centrales¹ de la parodie sont d'abord les répétitions de certaines scènes, surtout celle de la fausse rencontre avec Érika (58, 75, 330) qui entraîne le piétinement temporel de l'action dont la progression vient continuellement échouer devant cette reprise mais aussi celle, hallucinatoire, du lac noir (210, 241). Il s'agit ensuite de la référence constante à certains tableaux, que G. Genette nomme des reproductions artificielles² et qui fournissent le ton, la couleur et même le sujet de l'hallucination. Telles sont, par exemple, les reproductions du lac d'ambre de Berman (113-114), le monde bleu et vert de La bataille d'Alexandre d'Altdorfer (243) mais surtout ce tableau de Chirico «chorégraphie méticuleuse et ordonnée de l'absence [...] où toutes les questions informulées de l'angoisse d'exister étaient posées par un mannequin à tête sans visage dressé sur les dalles de pierre d'une implacable géométrie» (211). Ce sont des tableaux dont le caractère fantastique fait

¹ Il y en a d'autres évidemment. Dans la même page, par exemple, le reflet: «Il se voyait multiplié par les glaces dans son apparence de statue, ce qui renforça la sensation qu'il avait d'être une oeuvre» et plus loin: «les replis du Temps sur lui-même ou ses gels capricieux en une dureté de pierre, étaient également sujets à caution» (261-262).

² G. Genette, «Vertige fixé», p. 86.

contrepoint au roman et à la parodie du nouveau roman dont la tendance à accentuer «le caractère fantastique du réel» ou son «caractère hallucinatoire¹» est critiquée dans Pour Sganarelle. En même temps, les allusions à ces tableaux parodient la mise en abyme picturale, procédé assez répandu dans certains nouveaux romans et décrit par Ricardou et Dällenbach. L'interprétation du tableau de Chirico est d'ailleurs également parodique puisqu'on peut y reconnaître une allusion au néant, au vide et à l'angoisse qui en accompagne la conscience, une conception de la réalité que Gary associe à l'avant-garde abstraite et au roman «totalitaire».

En réalité, la scène centrale de la rencontre perpétuellement remise et répétée d'un bout à l'autre du roman est surtout un prétexte qui, au-delà de la parodie et en ce qui concerne la forme du roman même, permet d'en traiter le sujet d'une manière totalement analeptique (flashbacks). Les répétitions sont donc artificiellement parodiques et ne font que doubler une narration rétrospective classique dont la linéarité peut être reconstituée sans difficultés. Le système temporel tout à fait conventionnel fait une large place aux interruptions

¹ R. Gary, Pour Sganarelle, p. 45. Les guillemets sont de l'auteur. Voir également tout le chapitre IV pour l'arrière-plan de la parodie dans Europa.

discursives, aux longues digressions sur la culture¹, l'Europe, le rôle de l'imagination ainsi qu'au commentaire métafictif sur les fonctions respectives des personnages qui s'inventent les uns les autres. En d'autres termes, la scansion parodique des quelques scènes répétitives fait partie du discours plutôt que de la forme. Ces scènes sont d'ailleurs explicitées, comme il se doit, d'abord d'un point de vue formel typiquement garyen²:

Les événements qui avaient déjà eu lieu se plaisaient à se répéter [...] ou à se défaire et à se reproduire autrement et ailleurs [...] dans une mouvance constante et créatrice d'elle-même, se pliant ainsi avec courtoisie et compréhension à tout ce qui, dans l'imagination, ne pouvait se contenter d'être une fois pour toutes. (268)

Et ensuite, à la fin, démystificateur et sarcastique:

Le Grand Maître [...] qui avait tracé si soigneusement les deux lignes parallèles sur lesquelles Danthès et Érika se mouvaient en sens inverse, le premier selon le vecteur ab, le deuxième selon dc [...] laissait à présent jouer

¹ Ce roman est un véritable feu d'artifice culturel, surtout sur le XVIII^e siècle, et est peuplé d'une multitude de personnages historiques, de peintres, d'écrivains, de musiciens, de philosophes, etc.

² C'est-à-dire «récupérées» dans l'idéologie romanesque de l'auteur et non intégrées ou refonctionnées comme éléments structurants.

librement les éléments de cette mise en scène, auxquels, non sans hypocrisie, il avait donné une apparence vaguement métaphysique: compas, diagrammes, mannequins en attente de luth, au visage vide. Ce n'était qu'ironie, mais elle parachevait astucieusement l'oeuvre, en lui donnant cette touche d'étrangeté [...] vrai triomphe de la mise en scène sur l'absence de contenu et d'auteur. (360, nous soulignons)

Ce dernier passage résume à lui seul l'essentiel des griefs de Gary contre le nouveau roman conçu comme imposture intellectualiste et «métaphysique». Le «Grand Maître», qui renvoie ironiquement au Baron et, à travers lui, à l'auteur, joue sa partie sur un échiquier parodique (le roman contient plusieurs diagrammes d'échiquiers) et fait pendant à la critique finale: le manque de contenu réel (une histoire) et d'auteur.

Car en fait, c'est bien cette question du réalisme de l'histoire et de l'objectivité/subjectivité¹ de la réalité romanesque qui fait l'objet de la parodie dans ce roman. Il est évident dans Pour Sganarelle et dans Europa que Gary a «classé» Robbe-Grillet et son oeuvre dans une conception réaliste objective et qu'il se croit, lui, du côté d'une

¹ Voir G. Genette, Figures I, p. 69-90.

conception subjective, c'est-à-dire d'une réalité atteinte et décrite à travers les perceptions et les fantasmes des personnages qui ne sont à leur tour que des créatures inventées par l'auteur et auxquelles le lecteur peut s'identifier¹. La croyance à une réalité objective dernière (ou origine) contre laquelle lutte une fiction subjective accule ici Gary à une contradiction majeure: il accuse à la fois le nouveau roman de trop grand réalisme (il fait le jeu de l'ennemi) et d'inventer de toutes pièces une réalité qui n'existe pas; contradiction qui repose sur la non reconnaissance de la réalité de la forme (de là l'accusation de manque de contenu implicite dans le passage ci-dessus). De plus, cette contradiction est symptomatique, non pas d'un refus de la réalité, mais du Réel qui la sous-tend et du langage qui la structure comme telle. Tout cela s'inscrit bien sûr dans la thématique oppositionnelle habituelle particulièrement évidente dans ce roman qui joint deux axes principaux et complémentaires: les personnages sont des fantasmes du romancier et donc leur réalité l'est également mais cette réalité, la

¹ «Quant au roman réaliste, au roman de retrait dans le fantastique du réel, au roman de la soumission à la présence élémentaire de la proximité du monde extérieur, hors de tout effort de création d'un monde concurrent à partir du monde de l'expérience commune au lecteur et à l'auteur [...]", Pour Sganarelle, p. 59.

fiction, est là pour s'opposer à la réalité réelle et extérieure au roman. Cette dernière, elle, est caractérisée par une séparation radicale de la vie et de la culture à laquelle participe le nouveau roman qui est coupé de la «vie». D'un côté donc, l'univers où les quatre personnages principaux d'Europa, Danthès, Érika, Ma et l'omniprésent Baron s'inventent les uns les autres, ce dernier tenant la place du Grand Maître sur l'échiquier parodique (73). Il est le substitut de l'auteur qui tire les ficelles¹ mais derrière lequel se profile l'auteur tout court qui efface tout à la fin et apparaît sous la figure d'Arlequin² (373):

La Baron essayait de ne pas pouffer de rire car ses pensées elles-mêmes étaient une dérision et rien ne paraissait plus divertissant que de parodier ces prétentions qu'il faisait mine de nourrir [...] il se plaisait à inventer quelques mondicules pour se divertir.
(265)

De l'autre, celui de la culture et d'une Europe

¹ On se rappellera qu'il jouait déjà ce rôle dans Les couleurs du jour.

² Un Arlequin symbole favori du comique garyen et emblème de Danthès dans Europa qui en a une effigie dans son bureau: «Un Arlequin grandeur nature qui faisait un pied de nez [...] Elle se demanda si cet accessoire de théâtre était [...] une intention discrètement insolente [...] à l'égard de tous les sérieux» (106) (Nous soulignons.)

en laquelle Danthès, malgré toutes les évidences, continuait à croire, mais qui ne pouvait se matérialiser qu'en puisant dans la fiction la foi exaltante et la force nécessaire pour sortir de la fiction. (77)

L'Europe fiction culturelle est divorcée de sa réalité (le génocide et la violence, par exemple) et réduite à une Narration mensongère (81) dont le nouveau roman est une des dernières péripéties:

Il ne peut pas y avoir d'Europe tant que l'homme continuera à être démystifié... Dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque... (62)

Si l'univers d'Europa, comme celui de Robbe-Grillet, est bien peuplé par les rêves, les souvenirs et les fantasmes de ses personnages, c'est que la parodie lie ces phénomènes à une psychologie que Gary déteste par-dessus tout car elle fait partie, justement, de ces sciences démystificatrices qui relèvent pour lui d'une profondeur qui n'existe pas¹. Il fait ainsi d'une pierre deux coups, se moquant à la fois de la psychanalyse et du nouveau roman en le fondant directement dans une psychologie: Danthès,

¹ Voir la parodie de la conversation avec Freud dans Les Enchanteurs (75-79).

Érika et Ma consultent un psychanalyste et tous trois sont affligés d'une maladie psychique appropriée: la perte de réel. Les trois personnages sont «clivés» par l'opposition réalité-fiction: «Ma tenait la réalité pour son ennemie mortelle et lui vouait une lutte sans merci grâce à un don d'affabulation [...]» (23-24). Érika lutte contre la schizophrénie et ne se rattache à la réalité que pour s'occuper de sa mère (132-134); quant à Danthès, il est évidemment déchiré entre l'Europe fictive dont il rêve et la réalité qu'il sert comme ambassadeur (135). Ce clivage psychique est lié au nouveau roman par l'intermédiaire de la «fêlure» qui descend du tableau de Berman, pénètre le roman et Danthès lui-même:

nullement satisfaite de son
tracé inanimé et par là-même
encore excusable, la fêlure
s'enhardissait jusqu'à le
parcourir lui-même de son
éclair béant, bien qu'il tînt
encore joints, non sans
effort, les deux bords de sa
conscience. (258)

Pour comprendre toute l'ironie de ce passage parodique, il faut se référer à Pour Sganarelle où Gary compare La Narratrice de Burguet à un poème de Sully Prudhomme: «Le vase où se meurt cette verveine d'un coup d'éventail fut

fêlé [...]¹» et ajoute:

Ne sommes-nous pas chez Robbe-Grillet, chez Burguet, en suivant sur cent, deux cents pages, pas à pas, la marche inéluctable, imperceptible, feutrée de cette fêlure de la conscience que rien ne révèle jusqu'à la cassure finale [...] (47)

Cassure finale qui aura pour conséquence romanesque la mort d'Érika noyée dans le lac de Berman et la folie définitive de Danthès, ces deux personnages étant victimes, pour ainsi dire et comme l'indique le passage cité précédemment (258), de l'envahissement du roman par des objets inanimés décrits avec une minutie obsédante². C'est cet inanimé que Gary «psychologise» parodiquement avec ses auteurs:

les natures compliquées ne devraient jamais s'occuper des problèmes essentiels, fondamentaux, d'une importance capitale, lesquels se réduisent à quelque chose de trop simple pour des esprits si éloignés du populaire [...] (363)

Ainsi, le mot de la fin de ce roman est une critique de l'intellectualisme romanesque. Gary ignore, ou rate, totalement le travail du texte, ce travail insensible que

¹ R. Gary, Pour Sganarelle, p. 46 et cité dans Europa comme allusion ironique.

² Ibid., p. 45.

Genette rapproche de la musique, mouvement continu de «variations, de multiplications, de fusions, de renversements, de substitutions, de métamorphoses et d'anamorphoses [qui] s'est opéré dans les personnages, les lieux, les objets, les situations, les actes et les paroles¹».

Europa est donc un roman clé, non seulement parce qu'il représente un véritable compendium des thèmes, thèses, obsessions et phobies littéraires de l'auteur mais aussi parce qu'il révèle dans son envers, précisément, que Gary ne perçoit pas ce travail du texte comme une dimension romanesque essentielle. Le travail du langage est pour lui l'apanage de la poésie, et encore jusqu'à un certain point puisque la remarque sur Ponge qui suit la critique de Robbe-Grillet et de Burguet dans Pour Sganarelle («les poèmes en dix lignes de Francis Ponge») est ouvertement péjorative. Tout travail sur le langage est pour lui «nombrilisme», «narcissisme» et «métaphysique». On pense ici aux commentaires de Barthes selon lesquels la vision classique se définit par la séparation, la hiérarchie et la stabilité de ses langages, stabilité dont la transgression par une écriture qui «éprouve la profondeur, non

¹ G. Genette, op. cit., p. 88.

l'instrumentalité¹ du langage, est mal tolérée. Il y a, dans cette réaction, une résistance symptomatique et les prises de position de Pour Sganarelle (et d'Europa) contre le nouveau roman, qu'elles soient fondées sur une incompréhension ou sur un refus inconscient, engagent bien encore une fois la responsabilité de la forme du côté d'une parole classique, transparente et linéaire et qui prétend «dire» le monde. Cette parole qui se concrétise d'ailleurs, entre autres, par une prépondérance de la maxime et un degré élevé d'épiphonèmes² prend souvent la forme de l'assertion et laisse peu de place au jeu qu'elle prône pourtant activement.

La seule parodie intertextuelle littéraire de l'oeuvre garyenne est donc elle aussi, en dernière analyse, une parodie satirique qui fait du texte parodié la cible surdéterminée de son ironie, voire de son sarcasme (particulièrement les passages cités des pages 360 et 363) et l'assimile à cette réalité contre laquelle la fiction doit lutter. Loin d'établir un dialogue entre deux textes, Europa se rapproche davantage de l'univocité d'un discours

¹ R. Barthes, Critique et vérité, p. 46.

² Phénomène évident dans un roman comme Europa mais qui culmine dans Clair de femme où la densité des stéréotypes est si élevée qu'on a parfois l'impression d'y lire une auto-parodie.

qui se veut démystifiant, qui oublie que «toute démystification est encore mystifiante¹» et où le texte parodié n'a pas, littéralement, voix au chapitre. Couplée à la thématique habituelle d'un auteur origine et propriétaire de son discours, cette démystification dernière s'installe plutôt dans le stéréotype de la remise en cause qui est une négation de la multivalence du texte moderne. Si nous n'avons pas parlé directement de l'interaction des voix dans ce roman, il va sans dire que, malgré son caractère pseudo-fantastique et son univers hallucinatoire où les relations oniriques entre les personnages et leurs réalités respectives devraient logiquement suffire à brouiller les origines, tout reste clairement délimité et contextualisé comme dans les exemples précédents.

Le plurivocalisme cède encore la place à des «dissertations abstraitement sémantiques» et à des «collisions simplement suscitées par le sujet²» et la voix qui domine toutes les autres est celle d'une doctrine qui organise tous les matériaux du roman autour de sa propre formulation. Toutes les voix sont orchestrées pour

¹ P. Imbert, «Parodie au second degré», Études littéraires, vol. 19, n° 1, p. 39.

² M. Bakhtine, Esthétique..., p. 223.

désambiguïser le discours qui en constitue la raison d'être. La thèse de la poétique garyenne passe ici par une histoire et des personnages qui en multiplient les échos sans que cette multiplication ne fasse éclater le sens qu'elle se donne comme unique foi et ceci jusqu'à la démonstration finale par l'absurde:

[...] disparut l'humanité, ce
qui rendit tout
incompréhensible, mais comme
tout l'était déjà auparavant,
on ne peut parler ni de fin ni
de commencement, et il n'y eut
en somme rien de changé. (373)

9. Un conte de fées pour amnésiques: Les Cerfs-volants.

Nous concluerons ces quelques analyses, comme il se doit, sur un conte de fées d'un genre un peu particulier, Les Cerfs-volants. Ce dernier roman, que certains ont qualifié de naïf, ne l'est en fait ni plus ni moins que les autres dans la mesure où cette naïveté feinte encadre une nouvelle parodie satirique de la société française et de l'oubli (le livre est d'ailleurs dédié à la mémoire). Oubli, d'une part, de la guerre et du rôle peu reluisant qu'y ont joué bon nombre de Français et oubli, par conséquent, d'un certain idéal: la France fictive de Jeanne d'Arc, la révolution, de Gaulle, Malraux, cible fantasmatique de l'ambivalence et des déceptions garyennes.

Ce n'est donc pas un livre serein, comme le croit D. Bonna¹ mais bien une dernière parodie inscrite dans la structure même du roman: si les Français se racontent un conte de fées sur leur propre histoire et sur leur rôle héroïque pendant la guerre (surtout sur les deux questions controversées de la résistance et de l'antisémitisme qui traversent l'oeuvre de Gary), il racontera cette mémoire sélective sous la forme d'un conte de fées, avec héros-prince charmant naïf orphelin (Ludo), princesse (Lila), oncle bienveillant faisant office de père, séparation et épreuves, opposant dans le camp ennemi (mais lié à la princesse par les liens du sang) et retrouvailles. La Narration européenne parodiée dans Europa sous la forme du discours direct de l'auteur prend ici la forme du conte² que l'on se raconte, de la fausse fiction qui remplace la réalité. Gary boucle son oeuvre en retournant à la Pologne³, trahie cette fois par ses alliés, et à une

¹ D. Bonna, op. cit., p. 389.

² Un des chapitres de La Danse de Gengis Cohn, s'intitule «Deutschland, ein Wintermärchen» et participe de la même intention parodique. La satire de l'ONU dans L'Homme à la colombe peut également être considérée comme un conte.

³ Ce qui motive dans le roman une allusion ironique:
 «- Comment va Tad?
 - Il commande tous les partisans de la région. Son nom est devenu légendaire.»

parodie de ces derniers dont la mémoire opère une «réduction de l'Allemagne à ses crimes et de la France à ses héros» (285).

Ce roman est en même temps un véritable testament où l'auteur reprend une dernière fois l'opposition réalité-fiction pour en faire à la fois la structure symbolique de ce conte édificateur¹ et le support de la parodie. Les cerfs-volants, en effet, par leur aspect esthétique (ce sont des créations plastiques), leur dimension historique (ils portent tous le nom d'un écrivain ou d'un grand homme politique, y compris et en dernier lieu, celui de de Gaulle) et leur légèreté, symbolisent la fiction (l'idéal) qui s'élève et flotte au-dessus de la lourde réalité terrestre; symboles de la mémoire, ils parodient l'oubli. En même temps, leurs ascensions et leurs chutes doublent celles du narrateur-héros et de sa princesse dans leurs péripéties (les retrouvailles finales s'allient à un renouveau des cerfs-volants condamnés à la résistance souterraine pendant la guerre).

Assez curieusement, ce dernier roman est en même temps un roman de formation dont le narrateur, comme celui

¹ Où abondent les maximes métafictives: «Rien ne vaut la peine d'être vécu qui n'est pas d'abord une oeuvre d'imagination, ou alors la mer ne serait plus que de l'eau salée.» (241)

d'Éducation européenne et du Grand vestiaire, traverse une série d'épreuves qui consistent à apprendre à lire le monde, c'est-à-dire à faire la part de la réalité et celle de la fiction. Gary termine son oeuvre sur un roman didactique, à la fois appel et ultime plaidoyer en faveur de l'idéal et qui met en scène, dans le personnage de l'oncle Ambroise, un écrivain (il écrit dans le ciel avec ses cerfs-volants) dont la maxime finale résume à la fois l'identité et le message: «[...] nul n'est prophète dans son pays.» Cette maxime est ensuite commentée par le narrateur alors que l'effigie d'Ambroise flotte au-dessus du monde:

[...] il flotta tout un dimanche au-dessus de la place qui porte aujourd'hui son nom, près du musée des cerfs-volants de Cléry, qui est, je regrette d'avoir à le constater, plus connu à l'étranger qu'en France et dont la réputation est loin d'égaler celle du Clos-Joli.
(368)

Ce passage renvoie d'une part à la réception de l'oeuvre garyenne — plus connue à l'époque aux États-Unis qu'en France —, au rôle de l'écrivain dont le nom est lettre morte et donc à sa déception qui s'exprime

d'ailleurs souvent dans les romans¹, et, sur le mode ironique, au fait que la littérature passe après les nourritures terrestres (le Clos Joli est un restaurant).

10. Conclusion: une parodie utopique.

Cette ultime parodie satirique où les personnages et leurs voix jouent un rôle symbolique très marqué n'a toutefois rien de moqueur ou de méprisant et la dominante pathétique en serait plutôt l'amertume d'un écrivain désabusé qui court souterrainement tout au long de l'oeuvre (cf. la fin d'Éducation européenne) et qui fait, en quelque sorte, surface dans ce roman où le narrateur conclut les rapports réalité-fiction sur cette phrase: «on verra bien qui aura le dernier mot» (368). Celle-ci pourrait servir d'épitaphe à la parodie oppositionnelle elle-même. Malgré une tentative de brouillage thématique des oppositions binaires clairement marquées entre les polarités positives et négatives (bien/mal, même/autre, ami/ennemi, etc.), on ne

¹ Voir par exemple ces deux extraits des Enchanteurs: «Je me sentais sur le point d'être refoulé vers le cirque, le music-hall et le vaudeville, d'être traité comme un vulgaire amuseur, un fournisseur de petits divertissements littéraires. On ne m'achetait plus; la critique faisait silence autour de mes livres.» (76) Et celui-ci, plus direct encore: «[...] je suis assis au coin du feu, rue du Bac, méprisé et moqué en raison de mon dévouement absolu à mon métier d'enchanteur, si démodé aujourd'hui [...] avec mon vieux bonnet voltairien [...]» (294)

peut pas dire que ce roman atteigne ce qu'A. Belleau nommait la régulation narrative homéostatique¹. On pourrait caractériser cette dernière en l'adaptant à Gary pour dire que celui qui parle en dernier (celui qui contextualise toutes les voix dans un certain sens idéologique) ne doit jamais être le détenteur d'une vérité sans ambiguïté. C'est là la condition première de l'ouverture du roman:

l'objet du romancier ne consiste pas à clore les débats sur l'écologie ou l'avortement, à assumer une position idéologique, il consiste à combiner et à ajuster les discours pour en constituer un ensemble esthétique².

Il faut rapprocher cette dernière idée des commentaires de Bakhtine sur le discours direct et, partant, sur le discours lui-même, qui nous paraissent être au centre de toute réflexion sur le dialogisme et sur la fiction.

L'étude du plurivocalisme garyen d'un point de vue narratologique (fonction narrative de contextualisation de

¹ A. Belleau, «Du dialogisme bakhtinien à la narratologie», Études françaises, 23, 3, hiver 1988, p. 14-17.

² Ibid., p. 15. On pense ici à la définition de l'esthétique de Barthes: «La contre-idéologie se glisse sous une fiction, non point réaliste mais juste.» (R. Barthes par R. Barthes, p. 108).

la parole de l'autre) montre que, dans les romans analysés, le discours prend une double forme qui se veut à la fois démystificatrice et moralisante¹:

- d'une part, ce que nous avons appelé le discours direct de l'auteur et qui constitue, dans chaque roman, la dernière instance discursive (exemple le plus probant: le narrateur extra-diégétique dans Les Racines du ciel qui enchâsse ironiquement la narration intradiégétique de St Denis enchâssant elle-même celles des personnages).

- d'autre part, le discours indirect (réfracté) chez le narrateur ou les personnages, que ce soit dans les dialogues ou dans les structures hybrides qu'ils se partagent selon les modalités étudiées. Or ce discours indirect, de par sa position narrative clairement marquée qui structure le plurivocalisme ainsi que le rôle purement passif dévolu à la parole de l'autre qui en résulte, peut, en dernière analyse, se ramener lui-même à une forme retorse de discours direct².

¹ Double mouvement complémentaire puisque la parodie satirique garyenne prétend démystifier la réalité tout en lui opposant une fiction qui la remythifie. Il s'agit donc bien de remplacer une mystification par une autre, utopique («L'utopie est une critique idéologique de l'idéologie», L. Marin, Utopiques, Paris, Minuit, 1973, p. 249).

² Dans une étude d'un roman de Lemelin, A. E. Cliche montre également que l'hybridation n'entraîne pas d'emblée la subversion de l'idéologie: «La prise de conscience que révèle la parodie n'apparaît pas intrinsèquement liée à une remise en question de l'objet parodié et devient plutôt une

C'est pourquoi le rire garyen est, la plupart du temps, non pas un rire carnavalesque destructeur, même temporairement, de l'aliénation¹ mais un rire grinçant prisonnier de son sens direct et expressif, un rire, comme nous l'avons indiqué, pathétique et distinct en tout cas de

position limite occupée par un sujet qui refuse la convention et l'idolâtrie mais ne parvient jamais à les faire éclater réellement, la négation restant alors purement rhétorique (dénégation)», Études françaises, 23, 3, p. 53.

¹ Le carnavalesque comme structure dialogique (ou dynamique) subversive abolissant les antagonismes binaires au profit de la multivalence est largement absent des romans garyens. Pourtant le carnaval y occupe une certaine place au niveau de la représentation, thématiquement et «théoriquement». Ainsi Les Couleurs du jour se déroule sur la toile de fond du carnaval de Nice qui supporte aussi bien les personnages de clowns et de bouffons qui peuplent le roman que la thématique du vrai et du faux qui le structure ainsi que l'opposition réalité-fiction. Dans Les Mangeurs d'étoiles, le peuple brûle les dictateurs déchus «dans une atmosphère de liesse populaire» (355). Quand à Europa, c'est à une véritable digression théorique sur un carnaval «au cours duquel le peuple parodiait ce qu'il avait de plus sacré» (59-60) que se livre le personnage de Danthès dans la bouche duquel se trouve toute la thématique culturelle liée à l'Europe. Notons que les termes employés dans ce discours sont les mêmes que ceux de la préface de Gary à Les Clowns lyriques. N'est-il d'ailleurs pas symptomatique que le seul personnage qui traverse toute l'oeuvre, le baron (lui-même personnage de foire comme le nom l'indique) à qui on pourrait assigner une certaine dimension carnavalesque dans la mesure où il associe directement le plus haut idéal (l'amour de l'humanité) à l'anus (il lâche constamment des pêts et ne dit que pipi caca) représente en même temps un refus total du langage? Ce substitut de l'auteur en mannequin muet et grotesque ne peut pas en tout cas être considéré comme auto-parodique mais comme le représentant symbolique d'un écrivain pour qui les mots sont, littéralement, du vent.

«ce scepticisme radical de l'appréciation du discours direct, côtoyant la négation de toute possibilité de discours direct non mensonger¹». Ce que Bakhtine appelle en effet le mensonge pathétique accumulé dans le langage (et dénoncé, par exemple dans Adieu Gary Cooper) ne peut être dénoncé directement, péremptoirement et utopiquement mais seulement symbolisé en passant par ce que nous appellerons le plus grand détour, celui de la parole de l'autre. Ce n'est pas un hasard si, à la contextualisation passive de la voix de l'autre dans les romans de Gary, répond une inscription tout aussi peu active du lecteur comme pur déchiffreur d'un message univoque, comme pure projection d'un imaginaire de l'identité. La parole garyenne, parce qu'elle se profère dans un langage où l'autre n'est, finalement, qu'une instance imaginaire, ne peut que retourner à elle-même, sans se renverser paradoxalement dans une origine vide qui lui reviendrait simultanément du lieu de l'Autre, origine d'où il pourrait entendre sa propre parole, non pas d'un lieu imaginaire où l'autre est fantasmé comme le même du même, mais du lieu symbolique où elle résonnerait comme radicalement différente. En faisant l'économie du Réel, Gary se condamne, ironiquement, à la réalité qu'il abhorre et à la

¹ M. Bakhtine, Esthétique..., p. 231.

répétition infinie du même discours; il est tentant ici d'ajouter jusqu'au passage à l'acte.

La forme de ce roman, qui maintient sans cesse en deçà d'elle-même le langage même qui l'in-forme, va de ce fait à l'encontre d'un dialogisme intime dans lequel «le discours est critiqué dans son rapport à la réalité; par sa prétention à la refléter de façon exacte, à la représenter et à la remanier (prétentions utopiques) à la remplacer comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie¹)».

La parodie, dit Barthes, ne peut exercer son pouvoir de déboîtement que si elle ne cesse de le faire à l'infini, c'est-à-dire si elle ne se fige pas dans une position car on peut alors lui adresser le reproche d'intellectualisme défini comme réflexivité simple. Il s'agit là d'un renversement intéressant quand on l'applique à un écrivain pour qui l'avant-garde se définit justement comme étant constituée de romanciers dont l'intellectualisme fait de leurs textes des romans «totalitaires». Inversant l'analogie de Barthes, nous dirons que la parodie garyenne renforce la bonne conscience du langage². Le roman n'est

¹ Ibid., p. 224.

² R. Barthes, op. cit., «Le second degré et les autres», p. 70-71.

pas l'instrument didactique d'une pédagogie réformatrice ou rédemptrice, fut-elle fondée dans une lucidité incontestable en ce qui concerne certains aspects dominants de la société contemporaine, notamment le kitsch et le spectaculaire. La transmission qui s'accomplit parfois dans la lecture est une séduction plus subtile que la simple réponse à une demande de complicité dans la dénonciation du «mal».

L'oeuvre de Gary est pourtant le théâtre d'une certaine forme de dialogisme, celui qu'elle entretient avec le contexte littéraire et culturel de son époque tel que nous l'avons décrit dans notre introduction et contre lequel elle s'inscrit en porte-à-faux. Si ce roman fortement enraciné dans le «dit» semble toujours côtoyer les limites mêmes de la modernité (métafiction, parodie, trompe-l'oeil, séduction, etc.), c'est qu'il en constitue l'envers exact, l'image symétrique et inversée, condamnée à n'être infiniment que la parodie de ce qu'il nie comme l'avoue «innocemment» le narrateur de cette autre fiction énoncée par un Sganarelle qui, pour une fois, ne croit pas si bien dire:

Un roman peut donc, devrait même, de préférence, avoir plusieurs 'vérités' intérieures contradictoires, en conflit. Le roman sans

personnages, c'est-à-dire le roman de l'auteur-personnage-unique, est forcé d'être totalitaire, à moins que l'auteur se fasse constamment son propre contradicteur¹.

¹ R. Gary, Pour Sganarelle, p. 467.

IV. Simulation et kitsch

La simulation tactique n'a pas seulement une valeur défensive, c'est une arme redoutable contre laquelle il n'y a guère de recours.

M. Robert

Ainsi l'image remplit-elle une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie [...] et nous permet de croire, au coeur du songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel.

M. Blanchot

C'est en réaction contre le kitsch, pour l'essentiel, que le modernisme artistique s'est développé.

G. Scarpetta

Le roman saisit, possède, entraîne et toujours par abus de pouvoir et de confiance, par des moyens artistiques de séduction, par le biais du réalisme, en faisant croire au lecteur ce qui n'est pas, à partir de ce qui est vraiment, procédé type, nous l'avons vu, de tout abus de confiance légitimé par le seul fait qu'il donne plus qu'il ne prend, c'est-à-dire plus que la réalité familière, le monde commun au lecteur et à l'auteur, et qu'il ne prend du reste pas, puisqu'il ne fait qu'emprunter cette réalité¹.

I. Simulation, séduction, érotisme: l'ambiguïté fondamentale de la fiction

Faire croire au lecteur ce qui n'est pas à partir de ce qui est: tromperie légitime, justifiée par un «en plus». Cet excès, ce reste, c'est en quelque sorte la plus-value romanesque de l'illusion. Le romancier-magicien, s'il en a le talent, c'est-à-dire le pouvoir de suggestion, peut créer à partir de la réalité un univers artificiel (relevant de l'artifice des mots) auquel le lecteur adhère par l'imagination et l'identification, le fictif

¹ R. Gary, Pour Sganarelle, p. 182.

contaminant ensuite le réel d'une manière positive par la médiation de la culture. Tel est l'évangile selon saint Gary rhapsode, le Roman qui s'énonce de roman en roman (voire de Romain en roman), l'oeuvre de Romain Kacew-Gary-Ajar s'inscrivant entre deux pôles sacrés: authenticité-simulation. Au commencement il y a la simulation, pourrait-on dire... ou est-ce l'authentique? Cette Puissance de l'authentique qui transparaît à chaque page de Pour Sganarelle, ne serait-ce que dans sa dénégation forcenée rythmant la délimitation rageuse du territoire romanesque.

Dans la scansion du pseudonyme Gary-Ajar se fait entendre encore une fois cette polarisation: de Pour Sganarelle, éloge du picaro, du maître de l'illusion, de la surface, des apparences, du trompe-l'oeil et du faux-semblant, à Pseudo, pseudo-poétique autobiographique romanesque finale que scande, ou sonde, un diagnostic générique renvoyant dos à dos le vrai et le faux, dans une ultime pirouette:

La simulation poussée à ce point, et assumée pendant des années avec tant de constance et de continuité, témoigne par son caractère obsessionnel de troubles authentiques de la personnalité¹.

¹ E. Ajar, Pseudo, Paris, Mercure de France, 1976, p. 9-10.

1. Le plus faux que le faux; les apparences.

Éloge de l'illusion, de la simulation. Et de la séduction. Authenticité de la simulation ou simulation de l'authenticité? Dès Le Grand vestiaire, les apparences se divisent: d'un côté l'humanité vestiaire, vide désenchanté, sans rien à l'intérieur, apparences négatives déchirées par la solitude¹, le théâtre factice de la politique (30) et, déjà, le spectacle filmé et publicitaire des pupilles de la nation (21), la fausse paix sacrilège du couvent (280), l'hypocrisie écoeurante du garde-barrière, l'air «faux et usurpé» qui l'entoure (288), le faux vrai en quelque sorte, la mauvaise simulation; de l'autre, le vrai faux dont la place d'honneur revient au cinéma², illusion par excellence dont la réalité est plus réelle que la réalité elle-même:

Faut pas croire non plus que
la vie c'est du cinéma, dit
Léonce, regarde Pierrot le
fou, est-ce qu'il s'est jamais
fait pincer? Au cinéma il y

¹ Et en écho dans Les Enchanteurs: «J'étais obligé de reconnaître que le monde des apparences, celui qui se prétendait réalité, avait plus d'un tour dans son sac, et que, parmi ces tours, la fin de l'enfance était le plus sûr.» (30)

² Le cinéma comme vrai faux joue un rôle central dans la vie comme dans les romans de Gary. Cf. l'anecdote sur le réalisateur Hollywoodien Billy Wilder pendant le tournage d'un film sur Lindbergh, dans La Nuit sera calme, p. 252-253.

a longtemps qu'il serait passé
à la chaise électrique. (157)

À tel point que la réalité en devient décor, toile peinte et carton-pâte. Ce paradigme inversé du vrai et du faux, d'apparence paradoxale, informe ce roman (et les autres), depuis les faux papiers en règle qui constituent un des topoï les plus fréquents de l'oeuvre garyenne, les faussaires qui faussent un monde faux pour rejoindre ainsi une certaine authenticité (83), jusqu'aux personnages dont la dimension la plus réelle est souvent le masque (Luc qui imite Bogart mais aussi Sacha le «tragédien» et bien sûr Vanderputte¹ qui dissimule sa trahison absolue derrière une métaphysique du camouflage, de la disparition caméléonesque).

Le monde est faux, constatent le narrateur et les personnages garyens; tout est faux, l'humanité, la politique, les émotions, l'amour, la mémoire, la vie, le lien social et il n'y a qu'une solution: fausser le faux pour retrouver le vrai; il faut «se défendre», verbe garyen par excellence et qui deviendra celui d'Ajar, particulièrement dans La Vie devant soi. C'est pourquoi le masque occupe souvent une place privilégiée car il

¹ Dans la scène finale du train, Vanderputte le dissimulateur fait face à son masque (sa photo dans le journal) qui lui renvoie sa vérité: la mort. (265)

simule et dissimule à la fois, il symbolise le jeu et le mystère, le faux affiché, désigné. Il a son origine dans la commedia dell' arte, c'est-à-dire dans un univers scénique où il est, avec le costume, l'équivalent strict du personnage dont l'identité réside ainsi entièrement dans l'apparence, la bonne cette fois. Le monde romanesque de Gary est étroitement lié à cette commedia, à ses personnages et à ce qu'elle représente (dans les deux sens du mot), relation particulièrement évidente dans Les Enchanteurs où elle devient un des thèmes principaux du roman. Le fait que les personnages garyens tendent quelque peu au type, par exemple, voire à la caricature, fait que nous avons lié auparavant à l'aspect thétique du roman, peut être rapproché également du modèle idéal de la commedia dont les personnages sont eux-mêmes des types ou des stéréotypes humains à l'intérieur desquels les acteurs improvisaient des variations. Ils permettaient donc une satire mouvante et actuelle de la société (et, au XVIII^e siècle en France, une parodie) adaptée par ces mêmes acteurs aux circonstances spatio-temporelles dans lesquelles avaient lieu les représentations. Le personnage du picaro que Gary revendique comme modèle n'est d'ailleurs pas sans rapport avec Arlequin. Il faut se rappeler également le rôle central du mime (pour Gary le personnage

«mime» la société de son époque, le mot étant chez lui synonyme de parodie) ainsi que du comique et de l'humour comme principes subversifs. Un aspect capital de la commedia que Gary n'a pas intégré dans ses romans et sur lequel nous allons revenir est l'ambiguïté omniprésente qui résultait des malentendus suscités sur la scène par le fait que chaque personnage parlait souvent son propre dialecte¹.

Le personnage le plus incontestablement inspiré de la tradition de la commedia est évidemment le baron — surtout si l'on considère son origine burlesque sur les tréteaux des foires et son côté carnavalesque — qui est pour ainsi dire le fétiche de cette oeuvre romanesque². Synthèse des autres personnages, il incarne le refus absolu d'une réalité avec laquelle il ne veut avoir qu'un minimum de rapports et rappelle cet automate, contrefaçon théâtrale, mécanique et horlogère de l'homme dont la technique est

¹ En réalité, nous avons déjà traité indirectement cette question au chapitre de la parodie puisque nous avons vu que le véritable plurivocalisme est ambigu.

² Nous utilisons ce mot ici dans le sens où le baron, en tant que symbole omniprésent dans l'oeuvre renvoie du même coup à la tendance garyenne à fétichiser cette dernière, tendance logique puisque le fétichisme est lié au clivage entre le désir et le réel; l'ambivalence garyenne face au manque (reconnaissance/non-reconnaissance de la castration) fait que pour lui la fiction ne peut que combler et, comme on le verra plus loin, ne peut également que manquer la dimension de l'Autre en assimilant la Femme-fiction à une fusion idéale.

soumise à l'analogie et à l'effet de simulacre¹. Le baron est bien en même temps «interrogation sur la nature, sur le mystère de l'âme ou pas, sur le dilemme des apparences et de l'être²». Comme Dieu, ajoute Baudrillard, il pose incessamment la question: «qu'est-ce qu'il y a dessous, dedans, derrière?» Et de fait, on a vu qu'il est bien cet automate textuel construit par sa description et ses vêtements, toujours égal à lui-même d'un roman à l'autre, mimant l'homme, renvoyant implicitement ou explicitement à Dieu (et donc à l'Auteur) et à propos duquel les autres personnages se perdent généralement en conjectures: qu'y a-t-il derrière le visage cramoisi et congestionné par l'alcool, derrière le costume prince de Galles, les gants de pécari, les photos en compagnie du pape ou de quelque autre dignitaire (généralement nazi) et les coupures de presse qui traînent toujours dans les poches du baron? Qu'y a-t-il derrière l'illusion, demande Willie Bauché en sautant dans un vide dont il ne touchera jamais le fond, ou José (et les autres mangeurs d'étoiles) dans la quête du grand magicien qui lui révélera finalement la vérité ou l'authenticité du pouvoir derrière les trucs des

¹ J. Baudrillard, «L'automate et le robot», dans L'échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976, p. 82.

² Loc. cit.

illusionnistes et autres charlatans? Rien, répond la narration garyenne, il n'y a rien que la suggestion et ce que l'on apporte soi-même, comme le constate le magicien dans Les Mangeurs d'étoiles: «Les obsédés faisaient le travail eux-mêmes, il n'y avait qu'à les laisser suivre leur imagination». (186). Ironiquement, ces obsédés qui cherchent derrière la littérature une réalité solide et ultime ne peuvent que se casser les dents sur le vide:

La vérité sur l'affaire Faust
et sur tous ceux qui se
donnent tant de mal pour
trouver preneur et conclure le
marché, c'est qu'il n'y a
hélas! pas de diable pour
acheter notre âme... Une
succession d'escrocs,
d'impoteurs, de tricheurs
[...] qui promettent toujours
mais ne tiennent jamais¹.
(Europa, 109)

S'il n'y a rien que le vide derrière cette apparence qu'est la réalité dans laquelle l'homme est chu, comme derrière celle de la fiction, ce n'est pas une raison pour succomber au désespoir car le vrai, le réel est dans la simulation même, dans la façade, dans le masque, dans une stratégie des apparences enchantées². Cette stratégie de

¹ Voir aussi, par exemple, p. 152 et Les Mangeurs d'étoiles, 263 ou La Promesse de l'aube, p. 132.

² Nous empruntons ce terme à J. Baudrillard (De la séduction, op. cit., p. 86, «le plus faux que le faux») mais aussi, puisque Gary fait partie de ceux qui reprochent à la science de désenchanter le monde, à Prigogine et

l'illusion, du trompe-l'oeil assumé met l'accent sur la création d'un univers artificiel, fictif, qui ne doit son ultime réalité, cette fois, qu'aux trucs, à l'imagination et à l'humour:

Le toc, le trompe-l'oeil au sens le plus humble du terme, le faux-semblant et le théâtral de ce Châtelet de l'âme où tout est permis et où l'on n'hésite pas dans le choix des moyens et des ficelles, révélaient une phobie de la réalité qui n'était pas sans se moquer d'elle-même dans une sorte de discrète subversion: terrorisme qui se révèle seulement par des attitudes, dont toutes les bombes explosent à l'intérieur de nous-mêmes et ne se manifestent au-dehors que sous la forme de l'humour. (Europa, 50)

2. Le trompe-l'oeil.

Que ce soit dans la thématique ou dans le discours de l'auteur-narrateur, le trompe-l'oeil devient ainsi, sous une forme ou une autre, le point focal de l'oeuvre gayenne. Démarche tout à fait logique puisqu'en ôtant une dimension à l'espace réel, le trompe-l'oeil se fait séduction¹ et

Stengers, dans La nouvelle alliance, Paris, Gallimard, 1979, p. 37.

¹ J. Baudrillard, op. cit., p. 47. Aussi: «La caractéristique la plus prestigieuse de la 'réalité' consistant depuis la Renaissance dans l'organisation tridimensionnelle de l'espace, l'artiste réalisera le

que, comme le peintre attire le regard du spectateur dans l'illusoire profondeur du tableau, dans la fiction, du moins à un certain niveau, il fonctionne comme un véritable piège de mots, voire un miroir aux alouettes, qui sert à leurrer le lecteur, à le prendre dans les rêts du langage.

Pourtant ce que le piège garyen lui donne à lire, par la même occasion, c'est un au-delà de la fiction, un ailleurs (à la fois alibi et utopie) consistant en ce message qui est l'envers de la cible parodico-satirique, surcodé et désambiguïsé, et se retournant sur lui-même en un cycle autogénérateur qui ne trouve sa raison d'être qu'à abolir la réalité en la remplaçant par l'imaginaire, par la simulation enchantée. Illusion ou piège bénéfique si l'on en croit Gary puisque cette séduction (se-ducere: dévoyer, séparer) est au service d'une subversion nécessaire à la liberté humaine¹. Il y a donc bien, en dernière analyse, quelque chose derrière la simulation, quelque chose qui crée la nécessité de la simulation elle-même, quelque chose

trompe-l'oeil par excellence en figurant sur une toile [...] le relief et la profondeur», P. Charpentrat, «Le trompe l'oeil», dans Formes et effets de l'illusion. Nouvelle revue de psychanalyse, n° 4, automne 1971, Paris, Gallimard, p. 161.

¹ Un des exemples le plus graphique étant la femme-fiction inventée par les prisonniers des nazis dans Les Racines du ciel (207-211).

d'authentique, même si ce quelque chose est, paradoxalement, l'authenticité de l'inauthentique. Or si la fiction prend généralement la peine d'effectuer un si grand détour par le faux — quelle que soit la forme verbale qui le recouvre: imiter, mimer, feindre, feinter, simuler, tromper, décevoir, séduire, abuser ou leurrer — ce n'est pas pour arriver, au terme d'un périple qui la reconduirait vers le mythe d'une origine ainsi lavée de tout soupçon, qui bouclerait le cercle sur lui-même et le refermerait sur une nature de l'artifice ou qui, en quelque sorte, retrouverait une authenticité dans les termes mêmes de son dévoiement, à la plénitude d'un message dont le médium viendrait ainsi confronter tautologiquement le fantasme. Il ne suffit pas d'affirmer la véracité du trompe l'oeil, la réalité des apparences et l'authenticité du faux-semblant tout en convainquant un lecteur en quête d'illusions divertissantes que le petit jeu auquel il se livre avec ses fantasmes est l'ultime horizon d'une transaction où il trouverait ainsi, somme toute, un compte assez facile¹. Encore faut-il que «cet animal au pelage

¹ Freud, parlant du fantasme adulte disait qu'il a pour fonction de corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction. Pour L. Marin, «le poète [...] satisfait le désir de son lecteur par l'imaginaire d'un monde possible: pouvoir de l'affabulation [...] le bénéfice de plaisir est l'instrument-piège d'une résolution, d'une volonté, d'une action. Ce qui peut la déclencher: la fiction, c'est-à-dire la volonté de modeler, de figurer dans le monde

captieux» (c'est ainsi que Manganelli désigne la littérature) soutienne son échafaudage artificiel de mots d'effets paroxystiques par lesquels le faux-semblant apparaît comme ce qu'il est, pur semblant, et aille jusqu'au bout, précisément là où il n'y en a pas, jusqu'au centre vide qui soutient l'édifice de la fiction.

Ici encore pourtant, en s'affirmant ouvertement, c'est-à-dire dans la thématique des romans signés Gary puis, d'une certaine manière plus retorse, dans les quatre Ajar, comme simulation, cette oeuvre romanesque s'inscrit dans une controverse active sur la nature de l'univers fictif ou fictionnel. Ainsi, par exemple, pour K. Hamburger, cet univers n'est ni une représentation ni une simulation au sens habituel de ces termes; l'univers fictif s'oppose à l'univers réel en ce que, même s'il entretient avec la réalité un rapport d'homologie, il n'en obéit pas moins à des lois qui lui sont propres et qui sont celles du langage tel qu'en lui-même il le transforme (ou transpose, comme disait Proust¹). La fiction doit donc être distinguée de

possible en monde réel» mais «la vérité n'est jamais dite dans l'accomplissement narratif», Le récit est un piège, Paris, Minuit, 1978, p. 31-32.

¹ Les techniques narratives qu'étudie la narratologie, par exemple, s'intéressent à l'adéquation de la fiction à une histoire comme si celle-ci avait eu lieu alors que les procédés de fictionnalisation dont parle K. Hamburger mettent l'accent sur la présentatification, c'est-à-dire sur l'actualisation de la réalité fictive qui a lieu dans

la feintise qui comporte, elle, une dimension de tromperie en ce qu'elle réfère l'apparence ou l'illusion qu'elle crée à un passé, alors que la fiction produit une apparence de réalité sans relation avec une réalité particulière préexistante: «En produisant l'apparence de la vie, la fiction l'arrache au passé, c'est-à-dire à la réalité elle-même¹». Comme le fait remarquer Baudrillard, la simulation n'est pas exactement la feintise non plus dans la mesure où cette dernière laisse intact le principe de réalité. Feindre, c'est faire croire à quelque chose sans l'être alors que la simulation «remet en cause la différence du 'vrai' et du 'faux', du 'réel' et de 'l'imaginaire²'». On

l'opération d'écriture-lecture (temporalité et déicticité référées à un sujet fictif) et donc sur l'acte même de constitution de cet univers de l'apparence, de l'illusion, de la non-réalité. Voir le chapitre II de Logique des genres littéraires, op. cit., p. 69-168. On pourrait dire que dans la fiction, la réalité est au point de fuite du texte comme le modèle (qu'il existe ou non) est au point de fuite du tableau. Ce qu'il y a sur le tableau, c'est une réalité qui est sans être (sa profondeur est fictive), c'est-à-dire que cette apparence qu'est la réalité est métamorphosée (voire anamorphosée) en la réalité de l'apparence qu'est le tableau. Ce qu'il y a dans la fiction, c'est un volume temporel qui crée l'illusion d'un passé (d'une profondeur historique) mais ce passé n'est que le point de fuite de la fiction. Il est virtuel, il est trace, il n'existe qu'au temps de son actualisation dans l'écriture-lecture. L'histoire a lieu, elle n'a pas eu lieu ou «rien n'a eu lieu que le lieu».

¹ Ibidem, p. 92.

² J. Baudrillard, Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981, p. 12.

peut donc dire que la fiction est une simulation qui produit l'apparence (ou l'illusion) du réel, de la vie sans que cette apparence soit apparence d'une chose réelle, actuelle ou passée, mais tout de même apparence produite par l'acte transitif de la narration. Cette simulation, on pourrait l'appeler proaïrétique dans la mesure où il s'agit d'une simulation d'actions par des personnages qui sont 'parlés' par la fonction narrative¹.

Dans un ouvrage plus récent qui analyse deux attitudes radicalement opposées vis-à-vis de l'univers fictif, les ségrégationnistes et les intégrationnistes qui respectivement rejettent ou acceptent ce dernier comme authentique (par rapport à l'univers réel), T. Pavel met en doute l'aspect de simulation de la fiction sous prétexte que la distinction entre actes authentiques et feints s'émousse lorsqu'il s'agit de fiction². Mais il s'agit plutôt là, au contraire, de cette ambiguïté fondamentale qui fait toute la complexité de la simulation, ambiguïté qui, comme on l'a déjà vu dans les chapitres précédents, semble bien être une notion déterminante quand on réfléchit

¹ D'après S/Z, op. cit., p. 25. Ceci d'autant plus que dans le récit garyen l'action est toujours «délibérée» par le discours, action et discours étant fortement articulés par l'antithèse réalité-fiction.

² T. Pavel, op. cit., p. 34.

sur la nature de l'univers fictif¹.

Plus intéressantes car plus proches de la conception garyenne du roman sont les approches pour lesquelles la fiction est un jeu de faire semblant², une simulation (qui comporte d'ailleurs une dimension de séduction) où, pendant la durée du jeu, l'univers fictif est tenu pour authentique. Là encore, l'illusionnisme est facilité par ce que Gombrich nomme, dans son analyse des conditions de l'illusion créée par le trompe-l'oeil, «the mutual reinforcement of illusion and expectation». Le cadre romanesque agirait ainsi comme celui du tableau, voire la scène où l'illusionniste «sets up a train of expectations, a semblance of familiar situations, which makes our imagination run ahead and complete obligingly³».

¹ Pour Manganelli par exemple, la littérature se caractérise par une ambiguïté qui la rend inconsumable; elle vise toujours à «l'obtention d'une irréductible ambiguïté», op. cit., p. 23-24; pour Sollers, elle se loge dans «l'ambiguïté qui est à la source de tout savoir», L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Seuil, Points, 1968, p. 110; et pour Kristeva, «le livre est une structure à signification ambiguë où les oppositions s'entre-pénètrent d'une ironie constante», Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, Points, 1974, p. 433, etc.

² Dans Pavel, op. cit., celle de K. Walton par exemple, p. 73.

³ E. H. Gombrich, Art and Illusion, Princeton University Press, 1960, p. 206 et 207.

La notion de structure duelle avancée par Pavel et définie comme une structure complexe mettant en relation deux univers dont les éléments sont liés par la fonction «sera pris pour» est également intéressante, surtout dans son aspect «saillant», c'est-à-dire lorsque l'univers fictif contient des éléments absents de l'univers réel. Il semble en effet que ce soit le fait même que la notion d'être (et corrélativement d'apparence) est à la fois semblable et opposée dans l'univers réel et dans l'univers fictif (ce que Kristeva appelait la fonction non-disjonctive du trajet romanesque) qui permet au roman d'«excéder» la réalité¹ tout en étant simulation, c'est-à-dire ambiguïté de l'être et de l'apparence.

Si, en peinture, le trompe-l'oeil consiste à figurer illusoirement la profondeur en exagérant le jeu de la perspective, dans la fiction il s'agit de créer l'illusion d'un continuum spatio-temporel, un hic et nunc présent à la lecture qui plonge le lecteur dans l'être ambigu de la narration. La création de cet hic et nunc n'est possible, bien entendu, que grâce à la propriété des mots d'évoquer la présence de l'absence, que ce soit celle du monde réel

¹ Voir notre discussion de la fonction des éléphants dans Les Racines du ciel.

ou son excès symbolico-allégorique¹, mais aussi grâce à celle des phrases de naturaliser le récit².

L'univers romanesque de Gary exploite évidemment ce phénomène malgré la dose massive de réflexivité qui, nous l'avions vu, tend généralement à réduire l'illusion. Le lecteur est mis en présence d'un monde qui possède bien une existence complète dans l'irréel, ce que K. Hamburger décrivait comme la réalité fictive. Même le baron dont on a souligné le caractère de pur signe (dont l'existence se réduit, strictement, à l'ensemble des signes qui le décrivent) acquiert à la lecture cette existence 'réelle' qui démontre bien que «lire c'est réaliser sur les signes

¹ Dans sa démonstration, Pavel rapproche la structure duelle des mondes sacrés et fictionnels et les liens allégoriques qu'ils tissent avec la réalité pour conclure que ceux-ci sont moins vigoureux que ceux-là, la perte d'énergie sacrée les empêchant de se métamorphoser en réalité. Rappelons que pour Gary, la fiction doit occuper la place laissée vacante par le mythe et qu'il inscrit dans la structure même de certains de ses romans sa fonction de rédemption par rapport à la réalité.

² Propriété qu'on pourrait nommer diacritique en rapprochant Merleau-Ponty pour qui le tableau donne des signes diacritiques suffisants de la dimension qui lui manque (L'œil et l'esprit, Folio, 1964, p. 45) et Barthes pour qui la phrase est le lieu d'une force, un élément diacritique, (le phrasé) qui «domestique l'artifice du récit», une nature qui en innocente la culture (S/Z, p. 133). Aussi le réalisme innocent-t-il souvent sa mimésis à l'aide du code pictural.

le contact avec le monde irréel¹». C'est en cela qu'il est proprement fascinant. Une fois leurré dans cet univers où tous les signes tissés par la narration, que leur degré de résolution soit faible ou élevé, sont autant de sirènes qui l'entraînent dans l'épaisseur du monde fictif, le lecteur sera confronté par le même mouvement au message métafictif et parodico-satirique dont la répétition sature le texte. Mais ce renvoi constant de l'illusion au message et la désambiguïsation qui l'accompagne — le fait que la conjonction soit disjonctive: réalité ou fiction plutôt que non-disjonctive: réalité et fiction — fait que la simulation garyenne ne va pas jusqu'au bout de ses ambitions. Car la question du trompe-l'oeil n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire à première vue. S'agit-il vraiment et uniquement de créer une illusion optique qui simule le réel par un effet de transparence, c'est-à-dire d'une simple représentation? L'anecdote de Plinie est édifiante de ce point de vue, qui raconte comment Zeuxis (et ses célèbres cerises) fut invité par un artiste rival, Parrhasios, à venir voir un de ses tableaux. Quant Zeuxis, rendu sur place, tenta de lever le rideau qui couvrait la toile, il s'aperçut que celui-là était celle-

¹ J. P. Sartre, L'imaginaire, Idées/Gallimard, 1940, p. 126-128.

ci. Cette mise en abyme, littéralement, d'un trompe-l'oeil à l'autre, met l'accent sur le fait qu'en dernière instance le trompe-l'oeil ne renvoie qu'à lui-même, c'est-à-dire à l'opacité de sa propre surface, de son propre langage.

Si au XVIII^e siècle, dans le contexte officiel d'un art rival de la nature, il ne soulève d'abord aucune question en répondant directement à la demande par une technique méticuleuse, simple mise en oeuvre de recettes et de trucs, il ne tarde pas, dans le trompe-l'oeil-farce ou tableau piège (ou dans l'architecture des faux espaces ou espaces simulés) à désorienter et, par le truquage des perspectives, à faire du spectacle un phénomène réversible: «La vérité, nous y compris, n'est plus que champ visuel, projection de schémas optiques. Le trompe-l'oeil rebondit, et nous transforme en images¹». Il devient, de multiples façons, créateur d'équivoques subtiles et complexes dans le baroque qui brouille les frontières dans un jeu ininterrompu d'apparition-disparition, de présence-absence, de réalité-apparences². Bref, l'histoire du trompe-l'oeil,

¹ P. Charpentrat, *op. cit.*, p. 165. La réversibilité est le propre de la simulation et de la séduction.

² Dans La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, Corti, 1954, J. Rousset définit les critères du baroque comme l'instabilité d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, la mobilité d'oeuvres en mouvement qui exigent la mobilité du spectateur, la métamorphose comme unité mouvante d'un ensemble multiforme, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences

depuis sa forme naïvement mimétique jusqu'à celles, plus complexes, de la mise en abyme, de la parodie ou de l'anamorphose, de Tiepolo à Chirico (deux peintres fréquemment mentionnés par Gary), qui en souligne l'inquiétante étrangeté, en passant par les surréalistes qui l'exacerbent jusqu'à l'hallucination, est en même temps une histoire de la simulation et des péripéties de ses rapports à la réalité. Trompe-l'oeil technique donc, générateur d'une illusion dont le fond renvoie à une ressemblance et qui place son spectateur en pays de connaissance mais d'une connaissance qui n'est jamais que la fausse profondeur du même, fiction au sens péjoratif du terme (comme on dit: ce n'est que de la fiction); ou suspens-e raffiné de l'artifice dans l'artifice, de la croyance dans ses propres représentations, fiction à part entière cette fois, suggérant l'infini dans le déboîtement sans frein de ses langages?

3. Fiction et vérité.

Cette question, on le voit, en suscite immédiatement une autre, celle que les philosophes de la fiction nomment

fuyantes, d'un jeu d'illusions; p. 181-182. Bref, triomphe du mouvement et impossibilité d'une forme qui «prend».

sa valeur de vérité¹. Partant du principe que la vérité a structure de fiction, la question qui nous intéresse ici est celle du «comment». Sous quelle forme peut-elle avoir un rapport à la vérité? D'abord parce que c'est là que s'articule la contradiction la plus flagrante entre la poétique de Gary qui s'insurge constamment contre tout didactisme romanesque², et sa pratique qui, comme nous l'avons montré, l'est essentiellement. Ensuite, d'une manière plus générale et à partir du ratage que représente cette contradiction parce que, à notre avis, le rapport à la vérité est la question centrale que la fiction pose au monde au même titre, bien que différemment, que la science. Peut-être pose-t-elle d'ailleurs au monde des questions que la science, de par le type spécifique de relations qu'elle entretient avec lui en le constituant en objet, est incapable de formuler³. Il semblerait, par exemple, qu'une des conséquences directes de la distinction qu'établit K. Hamburger entre un Je-origine réel et un Je-origine fictif soit que la fonction narrative ne constitue pas un monde et ses personnages en objet de la narration mais les rende

¹ Cf. T. Pavel, op. cit., p. 19.

² Voir par exemple Pour Sganarelle, p. 307.

³ H. Broch, par exemple, parlait de découvrir «ce que seul le roman peut découvrir».

transitifs en quelque sorte: «il se crée un rapport fonctionnel entre l'acte de narration et ce qui est narré, rapport auquel les concepts d'objectif et de subjectif ne sont pas applicables¹».

La relation qu'entretient le roman avec une certaine forme de connaissance est en tout cas indéniable. Dès ses débuts, «avant d'être une histoire, le roman est instruction, un enseignement, un savoir²». Son histoire, que ce soit au XVIII^e siècle ou au XIX^e, est étroitement associée à un désir de communiquer un savoir³. C'est précisément cette dernière expression pourtant qui subit une métamorphose au XX^e siècle, avec la modernité et le postmoderne, en ce sens que le roman, s'il n'y devient pas un exercice totalement gratuit s'exerçant en dehors de toute référence pragmatique, n'en modifie pas moins son rapport au savoir. Plutôt qu'une forme plus ou moins voilée de didactisme, il vise désormais à produire des effets de vérité qui naissent d'un jeu précis entre la réalité et les apparences et qui sont liés au plurivocalisme comme intégrateur d'idéologies. Cette

¹ K. Hamburger, op. cit., p. 136.

² J. Kristeva, Le Texte du roman, Mouton, La Haye, 1970, p. 21-22.

³ Qu'on pense ici aux romans philosophiques du XVIII^e ou aux romans réalistes et naturalistes du XIX^e.

relation au savoir est étroitement associée à la coupure épistémologique freudienne qui modifie considérablement le rapport de l'homme à la connaissance — ne serait-ce qu'en mettant en évidence l'ambiguïté fondamentale qui se trouve au coeur de la relation entre le langage, le sens et l'altérité¹.

4. Surface/profondeur.

On a vu que toute l'oeuvre de Gary est fondée sur une opposition première selon laquelle la réalité est fausse, qu'elle est une simulation désenchantée puisque sa

¹ Sur ce sujet voir P. Kaufmann, Psychanalyse et théorie de la culture, Médiations, 1985, p. 25-39. Ceci ne signifie évidemment pas que la littérature a attendu le XX^e siècle pour l'y inscrire, les grands romans l'ont toujours fait (le Don Quichotte, par exemple) mais qu'à partir de cette coupure, il devient difficile d'en ignorer les effets. Dans L'Événement et l'inconscient (Triptyque, Montréal, 1989), J. Imbeault définit le récit comme un processus alternant de retour et de détour, alternance qui engendre un indécidable: «Dans le récit, les situations ne sont jamais fixées une fois pour toutes, les impressions, les croyances, les convictions, ne doivent pas être tenues pour définitives, et les protagonistes n'apparaissent jamais que sous des traits inachevés» (p. 105-106). Inachèvement, mouvement, indécidable donc, ici encore situés au coeur de la psychanalyse pour laquelle l'être humain est avant tout récit.

«profondeur» n'ouvre que sur le vide¹, mais qu'en même temps elle est authentique puisque son existence ne peut être niée par un simple refus qui équivaldrait à la mort. On peut, par contre, fausser le faux pour créer sa propre authenticité, une vérité du faux qui s'opposera à la fausseté de l'authentique et qui aura l'avantage de ne dépendre que de la volonté. Il suffit de nier, d'un côté, la profondeur, toute profondeur, et de poser une réalité-fiction qui se résorbe totalement dans sa surface, une superficialité fondamentale de la vie et, dans le même mouvement, d'affirmer une fiction-réalité dont l'essence même réside dans le trompe l'oeil qui ajoute imaginaiement la dimension manquante. À partir de là, l'opposition surface-profondeur devient elle-même constitutive de l'univers garyen. Il n'y a pas de profondeur, affirme le romancier dans l'interview autobiographique qu'il accorde à F. Bondy:

La 'profondeur' est un rapport
tragique que l'homme
entretient avec sa
superficialité foncière,
lorsqu'il en prend conscience.
La tragédie profonde de
l'homme, c'est sa

¹ Devant la mer, Garantier retrouve le sentiment d'une absence (Les Couleurs du jour, 64); à la fin du Grand vestiaire, la nature a un air faux et usurpé (288); José lutte contre un sommeil qui est évoqué comme «tout le vide et le béant de la réalité» (Les Mangeurs d'étoiles, 377) etc.

superficialité, son
insignifiance. (La Nuit sera
calme, 290)

Tout ce qui est profond, continue l'auteur, comme la misère, est soit remédiable, soit risible, ce qui revient au même puisque le remède consiste souvent dans cette parodie satirique qui dénonce le mal, en un burlesque qui le prive de sa dimension tragique ou dans un humour qui la fait sauter. Le narrateur-auteur des Enchanteurs, qui «enchante» la réalité depuis des siècles (particulièrement le XVIII^e), surenchérit, citant un certain Stiletti qui, comme tous les Italiens, est trop connaisseur de la nature humaine pour croire à sa profondeur:

Il n'y a pas d'abîme; on se
cogne [...] on ne tombe jamais
profondément. L'abîme est le
rêve merveilleux des hommes
hébétés par un enfer de
platitude. (78)

Plus loin, c'est la mort, encore une fois allégorisée, qui révèle par son ironie «le creux du seul abîme sans fond, celui de l'absence absolue de profondeur, le seul abîme accessible à l'homme, celui d'une irrémédiable superficialité» (379).

De cette opposition en naît une autre: à la lumière crue du désenchantement de la réalité répond le clair-obscur de la fiction; de ce point de vue, midi devient dans de nombreux romans l'heure honnie où la lumière du jour

noie les choses, le monde, dans l'horreur du plus vrai que le vrai:

Willie avait horreur de midi.
C'était l'heure bête où les
objets et les visages
perdaient leur profondeur, où
tout se parait d'un masque
d'authenticité et d'évidence,
une sorte de platitude
solaire, une atmosphère
faususement rassurante
d'insignifiance et de banalité
[...] La réalité se livre sur
vous à un véritable viol. On
tombe alors nez-à-nez avec
tout ce qu'on refuse
d'habitude de voir et tous les
camouflages savants ne servent
à rien. (Les Couleurs du jour,
32)

C'est l'angoisse du vide créé par la vision nue de l'abjection, cette abjection qui est en fait «reconnaissance», en même temps que refus ici, du manque incontournable de tout être, sens, langage, désir; abjection qui doit sa force à la menace d'une abolition des limites entre l'extérieur et l'intérieur¹. Gary (c'est bien au discours que l'on a affaire ici) ne continue-t-il pas le passage ci-dessus en déclarant: «Rien ne nous est plus épargné, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur.»

¹ Cf. J. Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, p. 39.

5. La structure antithétique.

On est au plus près ici, probablement, du ressort même de ce qui fait écrire un écrivain comme Gary, de ce qui commande son système de représentations et de la forme qui l'investit. Dans son étude thématique de l'univers imaginaire garyen, G. Gallagher fait appel aux structures schyzomorphes de la représentation qu'il emprunte à G. Durand¹ et qui se caractérisent, entre autres, par une certaine perte de contact avec la réalité (au profit des fantasmes), une Spaltung (ici séparation²) et surtout une pensée antithétique qui peut prendre la forme d'un dualisme exacerbé.

C'est cette approche antithétique et dualiste que nous avons déjà mise en évidence à propos de la métafiction et de la parodie, et que l'on va retrouver dans la simulation, qui fait que la structure même de l'univers fictif garyen fonctionne toujours par l'opposition de deux termes: un négatif (vide-manque) et un positif (plénitude).

¹ G. Gallagher, op. cit., chapitre II, p. 61-71. Il s'agit du livre: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, 1969, p. 207-215.

² Sans référence avec la Spaltung freudienne pourtant directement pertinente ici puisqu'elle renvoie à un principe général de «truquage de la réalité» (voir «Le clivage du moi dans le processus de défense», dans Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938, Presses universitaires de France, 1985, p. 283-286.

L'opération de la simulation consiste alors à inverser les signes et non pas à les rendre réversibles comme nous l'avons noté à propos du trompe-l'oeil complexe, réversibilité qui, dans le renvoi d'un pôle à l'autre selon certaines modalités, mettrait en perte (court-circuiterait) toute possibilité d'opposition binaire entre le vrai et le faux au profit d'une oscillation, d'un indécidable mouvement dont la stabilisation en une image est impossible. Bref, pas d'origine et pas d'authenticité, même pas dans la simulation; pas de profondeur de la surface. En d'autres termes, une représentation (inévitabile) mais poussée à son comble, doublée par sa propre image multipliée, fragmentée à tel point qu'elle vacille sans prendre, jusqu'à faire apparaître son caractère de leurre, le centre vide de son spectacle, dans l'opacité de la langue qui la supporte (une opacité qui n'a rien à voir avec l'obscurité au sens péjoratif du terme mais bien plutôt avec le refus qu'elle met en scène de se laisser traverser vers une réalité qui lui préexisterait).

6. Négativité et langage.

Retournons un moment au chapitre XLIX de Pour Sganarelle où Gary critique une fois de plus les représentants du roman totalitaire (Le Clézio et Duras en

particulier ici) en les accusant de créer une profondeur factice¹. Voici les caractéristiques principales de cette «imposture»:

1. La névrose ou le comportement aberrant cessent d'être marginaux et deviennent universels, seuls objets d'intérêt du romancier. La folie se fait «Sens», etc.

2. Le roman totalitaire montre une prédilection pour l'incongru, l'irréel (l'inquiétante étrangeté!), également érigés en réalité exclusive.

3. Le langage: insistance sur le symbole en soi, sur ce qui «signifie la signification», sur la suggestion (par la négative) d'un indicible; bref, il s'agit d'une «adoration du langage».

Si l'on rapproche ces trois aspects de la critique, on s'aperçoit que ce qu'elle reproche avant tout à ce roman totalitaire, c'est sa déviance², sa négativité et son

¹ Ceci vaut aussi et surtout pour la psychanalyse; dans Les Enchanteurs, Freud déclare à propos du manque de profondeur de la réalité; «Mais qui vous dit que cet abîme, cette profondeur, on ne peut pas la créer? [...] Cela pourrait s'appeler donner une nouvelle dimension à l'homme». (78)

² Qui ne peut exister que par rapport à une normalité, c'est-à-dire, en dernier lieu, une nature de l'homme. L'expression roman total est d'ailleurs elle-même assez proche, dans certaines de ses connotations, d'une telle idéalisation. Notons que Gary refuse à maintes reprises tout lien entre la littérature et la névrose (toujours la dénégation), ce en quoi il s'oppose encore à la tendance contemporaine; Barthes, par exemple, pour qui tout écrivain pourrait dire: «fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je

traitement du langage. En fait, ces trois catégories absolument solidaires peuvent être subsumées sous le concept de négativité qui a l'avantage de résumer sous un même vocable ce dont est issu le roman en question et ce que nie, ironiquement, Gary. Il s'agit de cette négativité dont parle Kristeva comme d'un point névralgique où s'articule le fonctionnement symbolique, à la base même de la différence et de la différenciation¹.

Ironiquement, avons-nous dit, car Gary, en tant qu'écrivain ne peut absolument pas nier la négation qui le constitue dans sa pratique symbolique même, non seulement par la prise de parole que représente l'écriture mais aussi, au niveau du signifié (thématique) par le geste de négation du donné, geste fondateur qui en est la condition préalable. Ce n'est donc pas la négation qu'il nie mais ce qu'il perçoit plus profondément comme négativité chez toute

suis» (Plaisir du texte, 13) ou encore S. Felman, La folie et la chose littéraire, pour n'en citer que deux. Si l'on considère que la névrose est issue d'un conflit entre le désir et la loi, ces dénégations expliquent peut-être, surtout quand on prône, comme Gary la fiction comme simulation, l'échec de cette dernière à s'assumer jusqu'au bout. Si la fiction est simulation, c'est-à-dire qu'elle traite de l'ambiguïté du rapport à la double polarité vrai/faux et réel/imaginaire (et être/apparence) et donc la question du savoir, elle doit nécessairement entretenir un rapport étroit avec la folie, elle-même souvent l'objet (ou sujette à) de l'ambiguïté d'une simulation.

¹ J. Kristeva, Semiotiké, p. 245-247.

une génération d'artistes, en tant qu'elle détermine un rapport spécifique à la réalité et, partant aux couples vrai/faux, positif/négatif, réel/fictif. Il y a dans la négativité une dimension qui dépasse la simple question de la négation — comme l'entend Gary évidemment — et qui est celle du procès logique, du mouvement entre le néant, le positif et le négatif. Gary, lui, y perçoit simplement un refus du positif, une complaisance dans le morbide et probablement une apologie du vide qu'il abhorre.

Pourtant c'est cette dimension même qui détermine la dépolarisation des couples ci-dessus et génère l'ambiguïté constitutive de la fiction.

La question de l'affirmation-négation et son corollaire identité-différence recoupe le questionnement philosophique du monde et du langage depuis les Grecs jusqu'à Hegel, Heidegger et Lacan. Ce qui marque profondément l'époque contemporaine pourtant, c'est que la négativité, que ce soit sous sa forme philosophique de l'entrelacement intime de l'être et du non-être, ou psychanalytique de l'inconscient et du conscient¹, informe la pensée des romanciers pour qui le roman n'est plus dès lors le simple conte de nourrice dont parlait Blanchot,

¹ Gary refuse tout aussi violemment la notion d'inconscient.

reproduction sécurisante de l'identique ou conte édifiant mais fracture, rupture, production de différence par la place qu'il fait à l'Autre au sein même de sa parole.

La difficulté d'affirmer la non-existence, la différence, dans un langage qui par essence pose l'existence et l'identique, d'énoncer la relation complexe du même et de l'autre aboutissait déjà chez Platon au degré suprême de l'inextricabilité¹. Cette dernière résulte donc d'une contradiction puisque la négation est la condition même de la parole en même temps que celle-ci exclut le nié hors-discours (tiers exclu) comme faux, mort, fiction, folie. Ce hors-discours logique va alors être le domaine propre du poétique. Il passe par le simulacre et «réunit simultanément le positif et le négatif, ce qui existe par la parole et ce qui est non-existant pour elle²». Cet entrelacement étrange du positif et du négatif, du réel et du non-réel qui est l'espace du simulacre, rejeté par Platon du côté des sophistes, c'est celui de la fiction pour laquelle la négativité se loge donc dans le et non-disjonctif plutôt que dans un ou exclusif (soit vrai, soit

¹ Platon, Le Sophiste, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, notamment p. 78-39 et 87-90; toutes ces questions (être et non-être, négation, simulacre) y sont l'enjeu du dialogue entre Théétète et l'étranger.

² J. Kristeva, op. cit., p. 251.

faux). De plus, le fait que le signifié fictif renvoie à la fois et ne renvoie pas à un référent affirme du même coup l'existence d'une inexistence et produit une structure sémantique double (ambiguë) qui énonce la simultanéité du possible et de l'impossible, du réel et du fictif. Pour Kristeva, c'est l'ambiguïté même de ce simulacre¹ qui fait que l'idéalisme platonicien met la fiction hors-la-loi.

Or c'est cette négativité, par le rapport au langage qu'elle instaure, qui fait que la fiction contemporaine remet en question toutes les notions qui autorisaient jusque là la positivité du récit comme expression, communication d'un savoir directement lisible, «universel reportage», discursivité fondée sur un code de la compréhension, du «passage» du sens d'un pôle (le texte) à l'autre (le lecteur). C'est toute la notion de subversion propre au roman qui est ainsi modifiée puisque la loi (et l'interdit) se trouve maintenant déplacée de son extérieur (naturel, social) vers l'intérieur du langage même qui le

¹ Le langage de la fiction est à la fois langage (soumis à la logique du vrai/faux) et négativité de ce langage (y échappant). La répétition, par exemple, qui participe des deux n'y a pas le même statut: dans l'un, elle est tautologique, didactique; dans l'autre, elle dépasse le simple redoublement du sens pour atteindre à des effets plus complexes (rythme). Or on a vu que la répétition garyenne, qu'elle soit thématique ou discursive, semble bien appartenir à celle-là, connotant sa propre structure idéologique (ce qui ne l'empêche nullement d'être symptomatique à un autre niveau...).

supporte — brouillant du même coup la distinction intérieur/extérieur puisqu'il n'y a plus de monde sans langage — et dont ce sont les illusions propres qu'il s'agit désormais de dé-jouer en jouant avec les limites, en les portant, pour ainsi dire, à un point d'incandescence.

Et cette négativité, Gary l'interprète (dans Pour Sganarelle et certains romans) et la méconnaît (dans ses romans). Il la rejette généralement en tant qu'idéaliste humaniste puisqu'elle est pour lui négation de toute possibilité de «faire monde» ou de faire lien et de fonder sur cette communauté imaginaire une rédemption de la réalité qui passerait par la dénonciation et aboutirait, éventuellement, à une fin du malentendu. La totalité englobante que prône son roman total (et à laquelle répond le fantasme de fraternité et de fusion) face à l'éclatement ne peut que rater ce qu'elle cherche à contenir dans un discours totalisant. Seules l'hétérogénéisation des formes discursives et la polyphonie peuvent confronter la désagrégation contemporaine (elle-même issue dans une large mesure d'un événement innommable).

Ce geste de dénégaration de la négativité, car c'est bien de cela qu'il s'agit, tant au niveau du refus de ce que Gary appelle un roman au service de l'autre, qu'à celui des structures fortement désambiguïsantes et didactiques de ses

propres romans, suppose un certain type de rapport à la loi et à l'interdit qui est directement associé à la négativité et qui devient ainsi fondamental dès qu'on parle de la fiction.

7. Interdit, transgression, érotisme.

Le monde du discours comme sens unique est en effet le mode d'être de l'interdit dans le sens où ce dernier instaure justement un règne du tiers-exclu, monde qui «fait du langage l'instrument d'un sens, [qui] coordonne les énoncés qui ont la 'vérité' pour objet et [où] l'interdit est le signifiant même¹». On retrouve ici la négativité: c'est parce qu'il y a de l'interdit qu'il y a du discours mais ce discours n'inclut pas l'interdit qui le fonde bien qu'il soit son mode d'être inéluctable — d'où: ce qui est dit par le discours (inconscient, refoulé) n'est pas ce qu'il dit (conscient). L'inconscient et le conscient sont donc les deux faces de l'interdit et l'élaboration du conscient ne peut que susciter, en creux pour ainsi dire, l'inconscient. Or, de même que le conscient est inséparable de l'inconscient, la transgression est inséparable de l'interdit comme il n'y a pas de jour sans

¹ P. Sollers, L'écriture et l'expérience des limites, p. 111-112.

nuît. Ceci détermine ce que nous appellerons un style de la transgression¹ qui découle du type de rapport (ignorance, reconnaissance, traitement, refus) que celle-ci entretient avec celui-là. Ce style, c'est également le rapport à l'Autre² dans le langage de la transgression qui, s'il ne lui fait pas place comme le structurant fondamentalement par une ambiguïté essentielle qui est la flottaison continu/discontinu, se condamne à la répétition sans fin du même. Si l'identité se soutient d'une différence, reconnaître la différence, c'est inclure le tiers, le terme nié; c'est aller au-delà d'une relation duelle qui s'enferme dans le monde du même, du double infini, du mimétisme et des miroirs où s'abolissent les différences et c'est construire l'Autre en tant qu'Autre, c'est-à-dire ancrer son discours dans un lieu qui en constitue à la fois le point de fuite et le dépassement.

La métafiction didactique et le redoublement discursif qui la constitue ratait, on l'a vu, cette dimension de l'Autre en ce qu'elle excluait le langage comme tiers et

¹ Au sens où Scarpetta dit que le kitsch est une incapacité à créer un style, par exemple; *L'Artifice*, p. 18.

² L'Autre étant défini ici comme ce qui manque, mais aussi comme la loi, notion logique sans laquelle le même n'existe pas, ce que la philosophie exprime de la manière suivante: «La différence est nécessaire à l'identité pour que l'identité se maintienne comme le sens premier, sinon exclusif, de l'être». V. Descombes, *Le même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p. 53.

refoulait l'abyme en se refermant sur une opposition, sur un système duel dont le métalangage formait la clé de voûte. La parodie satirique comme stratégie polémique qui se joue entra la réalité et la fiction n'incluait pas non plus cette dimension (comme d'ailleurs toute véritable intertextualité devrait le souligner), celle de la voix et de sa résistance. L'absence de résistance est ici encore une fois symptomatique puisque c'est la méconnaissance de l'interdit qui limite cette parodie elle-même à un simple redoublement fantasmatiquement subversif. Inversement le partage intime et la polyphonie ne renvoient pas seulement à des variations sur un même thème mais surtout à l'idiome même en tant qu'il est intimement et inextricablement lié à l'Autre sans lequel il n'existe pas¹.

De même, si la fiction doit être une simulation ou un simulacre, et elle l'est pour nous, ce n'est pas simplement en opposant du faux au faux pour obtenir du vrai comme le ferait un roman à recettes, mais en poussant la distinction des deux termes à son extrême limite, là où «dire 'quelque chose' c'est se placer dans l'espace où cette 'chose' et le

¹ «Où est le fond? Est-ce l'absence? non pas. La rupture, la fente, trait de l'ouverture fait surgir l'absence — comme le cri non pas se profile sur fond de silence, mais au contraire le fait surgir comme silence», J. Lacan, Le séminaire, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 28.

dire qui est censé la viser coexistent sans s'annuler¹. En d'autres termes, ce que cette simulation laisse entrevoir, dans le battement interdit/transgression, c'est qu'il n'y a rien derrière le langage qui ne parle pas du monde mais le profère dans l'instant même de la célébration de cette pseudo-théologie où tout est exact et tout est faux². La simulation s'empare de la représentation, non pas pour l'abolir mais pour en faire, à son tour, un simulacre, un artifice, un truquage³ qui déplace le langage instrumental habituel et ses stéréotypes.

C'est dans ce jeu de formes, de rites, de semblant, dont la profération contrôlée fait surgir la matérialité de la langue comme corps, dans cette «redistribution de la langue» que s'inscrit la séduction ou la dimension érotique de la fiction. Non pas dans cette demande imaginaire de complicité qui fait de l'autre l'objet d'une identification, un double qui, parce qu'il reproduit et renforce à l'infini l'homogénéité du lien social, ne peut se fonder que sur une exclusion de l'Autre, de

¹ P. Sollers, loc. cit.

² G. Manganelli, op. cit.

³ «L'écrivain traite des simulacres [...] Simulacre que le monde et sa représentation [...] le poète traite de cette expérience du vide où se précipitent les simulacres», M. Pleyne, Le Jour et l'heure, Paris, Plon, 1989, p. 10-11.

l'hétérogène.

La séduction est en effet, elle aussi, une stratégie des apparences et relève de l'univers symbolique¹. Comme la fiction, elle repose sur la profonde ambiguïté de l'artifice et du réel; par elle la nature se réverse dans l'artifice et devient un signe comme le montre bien l'exemple du maquillage dont Baudelaire faisait l'éloge. La poudre, le rouge et le noir représentent alors une «vie surnaturelle et excessive». Le maquillage n'est pas seulement ce qui souligne la beauté de la forme, il est affichage évident de l'artifice et il n'y a pas de visage derrière le masque qu'il produit ou de l'autre côté du miroir mais la femme elle-même comme signe d'un ailleurs toujours ailleurs, toujours autre, comme l'a montré la psychanalyse². Selon Freud, elle agit en effet comme élément perturbateur, hétérogène, dans une société où

¹ J. Baudrillard, De la séduction, p. 16-18. Quand Barthes dit que le roman est «une mathésis truquée en route vers un détournement du savoir» (Bruissement de la langue, p. 273), ne s'agit-il pas, étymologiquement parlant, d'une séduction du savoir?

² «La position féminine [...] vaut comme métaphore de l'Autre en tant que celui-ci est impossible à rejoindre, en tant qu'il reste toujours Autre [...] être femme c'est [...] faire semblant d'être femme [...] affaire de structure puisque c'est le langage qui situe la femme en dehors de ce qui peut se dire», S. André, Que veut une femme?, p. 252. Voir aussi, P. Aulagnier-Spaurani, «La féminité», dans Le désir et la perversion, Paris, Seuil, Points, 1967, p. 55-79.

l'homme tend à se complaire dans la reproduction du semblable, du double; étroitement liée à l'érotisme, elle joue le rôle (symbolique) d'une intruse qui empêche, littéralement, l'homogène de tourner rond (et en rond¹).
Or l'érotisme

mène un travail de dissolution
des formes constituées, de
transgression des limites par
épuisement; il réintroduit
l'ambivalence dans le jeu des
distinctions, la réversibilité
dans l'économie des valeurs²
[...]

8. Femme, fiction, fusion.

Lieu d'éclatement des disjonctions, l'érotisme apparaît comme la subversion même de l'idéologie. Il faut toutefois se garder de l'assimiler trop rapidement à une fusion des contraires. S'il réintroduit l'ambivalence dans le jeu des distinctions et la réversibilité, il n'en est pas pour autant absence de distinction. L'assimilation symbolique de la fiction à la femme qui traverse toute l'oeuvre de Gary est particulièrement significative de ce point de vue.

¹ Cf. E. Enriquez, De la horde à l'état, Essai de psychanalyse du lien social, Paris, Gallimard, 1983, notamment «La femme et l'amour», p. 119-123 et «Les visages de la femme dangereuse», p. 216-233.

² A. Arnaud/G. Excoffon-Lafarge, Bataille, Écrivains de toujours, 1978, p. 127.

Ainsi pour le narrateur des Enchanteurs, par exemple, dont toute la narration consiste à «inventer» la femme qui forme le centre du roman, les moments d'extase sont des moments de fusion totale:

il me semblait que nous ne
faisions qu'un [...] sentir
qu'elle était en moi [...] me
sentir elle, à sortir
complètement de cette hantise
qui me traquait partout où
j'allais dans ma solitude
d'avoir été mutilé, séparé
[...] j'ai vécu ainsi privé de
cette partie essentielle de
moi-même qu'une aberration de
la nature avait doté d'une vie
indépendante, et il m'a fallu
beaucoup d'art pour faire
semblant d'exister¹. (261-
262) (Nous soulignons.)

Cette idéalisation d'une castration de l'hermaphrodite originel (platonicien) est dans ce roman directement associée à la création fictive comme fantasme d'une unité retrouvée. Bien qu'il comporte probablement une dimension satirique parodiant la relation triangulaire oedipienne qui obsède Gary², ce topos de la femme idéale englobante, qui

¹ Cette femme, Térésina, est aussi sa belle-mère. Le père fictif, dans Les Enchanteurs, ressemble à Ivan Mosjoukine (264), l'acteur que Gary fantasmait dans la réalité comme son père putatif.

² Voir notamment les dénégations du désir incestueux et de la psychanalyse dans La Promesse de l'aube (78-81) reprises par exemple dans Europa (357) à propos d'Érika qui est d'ailleurs un double de Térésina. Ce qui est intéressant ici, c'est que d'une part Gary dénie le désir incestueux qu'il traite dans le réel et non dans le

comble le manque et met fin à l'angoisse et à la violence, est bien celui qui revient, sous une forme ou une autre, dans la plupart des romans.

Dans le roman garyen, la femme échappe à la castration et elle devient le symbole de la plénitude qu'il s'agit de retrouver pour que la réalité soit finalement vaincue. Dans Les Clowns lyriques (et Les Couleurs du jour), Ann Garantier monologue, dans une vision toute garyenne:

Rien ne nous sépare, nous
autres, femmes [...] vous
laissez toujours dans nos
mains l'avenir qui vous
échappe. Et nous continuerons
patiemment, maternellement,
notre labeur imperceptible,
jusqu'à ce que le monde soit
fait de cette tendresse qui
s'insinue. (245-246)

On passe ainsi d'une opposition radicale — d'un côté, le masculin, le manque, la solitude, etc., le négatif; de l'autre, le féminin idéal, la plénitude, la création... le positif — à une fusion totale, à l'homogénéité, à la réduction du conflit primordial. La différence sexuelle est éliminée par l'absorption d'un pôle dans l'autre. Ce fantasme n'est évidemment pas spécial à Gary, dont la

symbolique alors que de l'autre, il nie que l'interdit s'applique à lui (La Promesse de l'aube, 81 et Europa, 357). En d'autres termes, la dénégation a pour corollaire la suppression de l'interdit, disjonction radicalement différente, par exemple du «lever l'interdit sans le supprimer» de Bataille.

particularité est de le thématiser et de l'inscrire dans la structure même de son oeuvre d'une façon si radicale. Il relève d'une longue tradition, pour ainsi dire, d'idéalisation de la femme, «apologie d'un seul des termes oppositionnels: l'Autre (la femme), dans lequel se projette et avec lequel fusionne après le Même (l'Auteur, l'Homme¹)». Or justement, ce que cette idéalisation-projection élimine, c'est l'opposition sexuelle elle-même et de là toute possibilité de différence réelle qui se dissout, par un processus de pseudo-négation, dans la projection sur l'Autre de l'image du Même. La différence n'est pas symbolisée, le masculin-manque est simplement inversé en féminin-plénitude. Le féminin-différence radical n'est pas reconnu comme tel, comme cette éternelle ironie de la communauté dont parlait Hegel. En fait la femme devient le substitut de Dieu. La récupération des prédicats divins qui est le poinçon de l'idéologie idéaliste-humaniste s'incarne ici dans l'authenticité de la déesse mère ainsi transmuée en fin de l'histoire (dans les deux sens du terme) par une fiction qui ressemble fort à une théologie inversée.

¹ J. Kristeva, «Le texte clos», dans Sémiotiké, p. 130-131.

9. Une pseudo-subversion.

L'antithèse garyenne, qui fonctionne sur le principe du ou disjonctif et qui déploie son histoire sous la forme d'une leçon (parabole) classant systématiquement ses termes sous des paradigmes opposés et marqués d'un signe positif ou négatif, ne peut donc être considérée que comme une pseudo-subversion qui, en dernière analyse, ne peut que consolider la loi.

Au-delà de la croyance dans ses représentations, cette fiction qui prône la foi comme un roc sur lequel est bâti tout son édifice cherche donc une transcendance, quelles que soient ses nombreuses dénégations intra et extra-romanesques. Cette transcendance prend la double forme apparemment symbolique et laïque d'un Océan originel¹ qui fonde la réalité dans une nature biologique et première incontestable tout en renvoyant à une communauté homogène indivisible, et d'une Fiction produite intégralement par l'homme comme instrument d'un retour à l'unité perdue. La négativité et son appareil logique, qui installe inéluctablement le vide au centre même de la parole donnant naissance du même coup au décentrement radical d'un sujet dont le parcours consiste désormais non pas dans la quête

¹ Voir à ce propos la discussion de l'«océanique» dans le premier chapitre de Malaise dans la civilisation, de Freud, Presses universitaires de France, 1971.

d'un objet extérieur (toujours illusoire) mais dans le procès de symbolisation de sa propre énonciation, ne peut alors qu'attirer la négation/dénégation corporelle (pour ainsi dire viscérale) de l'idéaliste pour qui la fiction est en dernière analyse une positivité plaquée névrotiquement (mais inconsciemment) sur l'abyme creusé par la négativité. Cet abyme que les enchanteurs s'efforcent depuis des siècles de combler en prenant la réalité pour l'écran de projection, l'horizon négatif¹, d'un fantasme historique. C'est là le fondement d'une antithèse qui, d'une certaine manière, a été aussi celle d'un 'modernisme' faisant de son athéisme une foi, de son impiété une piété mais que Gary, à partir de sa propre position, est mal placé pour critiquer. Adieu Gary Cooper est un roman intéressant de ce point de vue en ce qu'il dénonce, par la négative, c'est-à-dire en faisant lire son message dans l'envers de sa parole littérale, inversion ironique au premier degré, une vérité désacralisée, détranscendantalisée par le spectaculaire:

Bien sûr, il ne croyait pas en
Dieu, sans blague, mais il
avait l'impression qu'à la
place de Dieu, il y avait

¹ Voir l'essai de P. Virilio, L'horizon négatif, où la simulation dromoscopique abolit la réalité dans la lumière d'une vitesse toujours plus grande qui tend à supprimer toute profondeur et où l'instantanéité du trajet vise à la fusion totale (193-215).

quelque chose ou quelqu'un. Quelqu'un ou quelque chose d'autre, de totalement différent, dont on ne s'était pas encore servi. Il le sentait si fortement et avec une telle évidence qu'il ne comprenait pas comment les gens pouvaient croire en Dieu, alors qu'il existait quelque chose de tellement formidable et de vrai, quelque chose dont on ne pouvait absolument pas douter. Les gens qui croyaient en Dieu, au fond, c'étaient des athées. (31)
(Nous soulignons.)

Voici bien, dans la bouche de l'anti-héros de ce roman, Lenny, l'expression de cette théologie inversée¹, de cette démystification qui s'inverse en remythification, en ce qu'elle se prend elle-même au piège de son propre processus de démystification sans le pousser jusqu'à l'auto-ironie ou auto-parodie. Contrairement à un certain trompe-l'oeil contemporain qui démonte dans un même mouvement les interprétations qu'il suggère, séduisant son lecteur, ou son spectateur, d'une manière subtile et retorse puisqu'elle le séduit à ne pas se laisser séduire par sa propre interprétation plutôt que de l'entraîner dans la complicité d'une interprétation commune plus ou moins déguisée.

¹ L'expression est de V. Descombes, Le même et l'autre, Paris, Minuit, 1979, p. 43. L'humanisme athée est athée en ce qu'il revendique la divinité pour l'homme.

La parodie de la parodie, en d'autres termes, ou la simulation poussée jusqu'au bout de sa logique, est comme Pénélope qui défait d'une main (la nuit) la tapisserie qu'elle tisse de l'autre (le jour) afin qu'aucun des séducteurs potentiels qui l'assiègent ne puisse s'imposer au-delà du seuil de la chambre où elle attend la fin du périple épique. Il y a une sorte de perversité dans cette séduction (un dévoiement) qui, pour reprendre l'image barthésienne du libertin qui fait couper la corde qui le pend au moment où il jouit¹, n'exalte ni l'imitation ni la destruction mais l'indécidable, la faille de l'entre deux, la rupture².

Face à l'ambiguïté d'un langage qui fait de la transparence et de la communication une opacité, un des signes de ce qu'il appelle l'opération profondeur dont la caractéristique principale est une obscurité de plus en plus épaisse, Gary remarque ironiquement que ce roman de

¹ R. Barthes, Le Plaisir du texte, p. 15.

² Dans un texte de 1974 intitulé «La femme, ce n'est jamais ça», J. Kristeva définit la femme comme ce qui échappe à la représentation et au dit et reste en dehors des nominations et des idéologies. Ce que certains textes modernes, ajoute-t-elle, ont pour fonction de signifier et «d'éprouver les deux bords du langage et de la socialité, la loi et sa transgression, la maîtrise et la jouissance [...], l'un et l'autre bord de la différence sexuelle [...]», Polylogue, Paris, Seuil, 1977, p. 519. (Nous soulignons.)

l'incommunicabilité communique quand même l'incommunicabilité et que cette «antonionisation» [sic] du monde est une forme d'impuissance. Comme quoi l'enjeu de la question sexuelle dans l'écriture ne peut que refaire surface tôt ou tard¹. Devant la jouissance de la transgression et de la mise en crise du langage, il réitère, et c'est là encore un terme symptomatique, une soudure fondamentale, «la communion intime de l'être et de la vie». C'est là qu'est l'authenticité «la plus profonde²», il y a derrière la simulation de la fiction une dimension cachée incontournable, une authenticité dernière, une adhésion à la fois première et finale qui rappelle «l'accord catégorique avec l'être» de M. Kundera ou le tautologique «vive la vie» qui en est le corollaire et qui fait partie intégrante du kitsch défini comme «ce qui exclut de son champ de vision tout ce que l'existence

¹ Même si ce n'est que thématiquement: création et procréation sont étroitement liées dans ses romans comme on l'a vu, de même que le déclin sexuel et le déclin créateur (voir Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable). Notons qu'ici encore il n'y a que deux positions possibles: communicabilité/ incommunicabilité, positif/négatif. L'opposition tranchée ne laisse aucune place à l'incertitude des signes, au flottement, au jeu du sens (comme on parle du «jeu» des rouages d'une machine), à la polysémie, à ce volume du langage qui ou que constitue et où s'inscrit, la fiction. Nous reviendrons plus loin sur ce «oui, mais...» tactique, indirect qui esquivé le leurre de la dénonciation massive.

² R. Gary, Pour Sganarelle, p. 339-340.

humaine a d'essentiellement inacceptable¹».

Or, comme nous l'avons montré dans le chapitre sur la parodie satirique, dans sa pratique romanesque, on ne peut pas dire que Gary écrive des romans-feuilletons du genre Harlequin ni qu'il passe sous silence ce que l'existence humaine a d'inacceptable. Bien au contraire il ne fait que le dénoncer. Nous laissons sciemment de côté ici l'«essentiellement» de la définition de Kundera pour des raisons qui vont devenir évidentes dans un instant. Derrière l'injustice, la solitude, l'aliénation, le mensonge, l'exploitation, l'hypocrisie, etc. se profile toujours en filigrane, dans la structure même du texte telle que nous l'avons étudiée, la rédemption du Destin humain comme Sens. Ce n'est pas un hasard si Gary utilise le qualificatif «déchu» en parlant de ce que la fiction peut accomplir dans la réalité:

Le décalage entre l'univers romanesque et l'univers réel au sein de l'oeuvre s'installe entre notre conscience et la réalité; celle-ci devient déchue². (Pour Sganarelle,

¹ M. Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, 1984, p. 314.

² Dans Europa, le psychiatre rappelle Danthès à la 'réalité':

Mais, pour l'instant, il faut s'arranger avec les deux mondes, le faux, qui existe, et le vrai, qui n'existe que

163)

La plénitude de l'oeuvre d'art, qui est pendant la lecture un paradis que le lecteur doit abandonner à chaque fois qu'il en sort, sera un jour celle du monde. L'artifice ne révèle pas, ad infinitum, un artifice renvoyant sans fin au langage comme artifice inévitable; dans l'univers idéal, le jour viendra où l'artifice cèdera la place au réel (ou au Réel?), où la péremption (presque un anagramme de rédemption) suffira à transformer l'ancien en nouveau. Le ou bien catégorique de la satire supplante le «et déchirant, maintenu jusqu'aux limites de l'absurde¹» du Don Quichotte. Dans ces conditions, la nostalgie d'un avenir sans tache et sans culpabilité s'oppose absolument à l'insoutenable légèreté de l'être telle que la conçoit un écrivain comme Kundera. Cette légèreté, qui surgit dans un univers sans maître (du moins divin) et qui est celle de l'érotisme, de la séduction mobile des apparences, déjoue la pesanteur de la réalité et se veut l'envers absolu d'un kitsch qui tente de remplacer la transcendance perdue par l'homogénéité d'un consensus sans faille. Chez Gary, par contraste, et malgré la place prépondérante accordée à la

comme une déchéance. (361)

Il faut lire dans cette déchéance de la fiction, cette fois, son échec temporaire à transformer le monde.

¹ M. Robert, L'ancien et le Nouveau, p. 32.

femme, à la séduction et à l'humour dans la thématique romanesque, la dimension érotique est totalement absente pour les raisons que nous venons d'étudier et peut-être aussi à cause du pathétique qui émane à la fois de la répétition et du didactisme, bref de l'idéologie qui soutend l'oeuvre et l'alourdit en ramenant sans cesse son discours sur son propre rôle d'anti-destin.

II. Le kitsch.

Sont socialement muets les
produits qui réalisent leur
«il faut» en restituant tel
quel, d'eux-mêmes, l'élément
social dont ils traitent¹.

Ce n'est pas un hasard si nous avons fait ce détour par un roman de Kundera qui fait du kitsch un de ses mots-piliers². Car le kitsch est un des piliers de l'époque contemporaine et se trouve en tant que tel, d'une manière ou d'une autre, au centre de son roman³. C'est d'ailleurs au centre de Pour Sganarelle que Gary en discute comme d'un

¹ T. Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, Paris, 1982, p. 306.

² M. Kundera, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986, p. 164.

³ Dans Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977, M. Calinescu réaffirme (après Wedekind, Adorno, Broch et Musil) le lien indiscutable entre le kitsch comme pseudo-art et la modernité.

point directement pertinent à son oeuvre¹ alors que dans la plupart de ses romans, il le prend pour cible de sa parodie comme aspect prédominant de la société industrielle de consommation, de la société spectaculaire. De quoi s'agit-il exactement lorsqu'on parle de kitsch, quelles sont les caractéristiques de ce phénomène et comment peut-on parler de kitsch garyen alors que ses romans le dénoncent et le parodient comme image canonique du mal?

Directement lié au romantisme sentimental allemand du XIX^e siècle qui lui donne son nom, c'est H. Broch qui, à notre connaissance, tente pour la première fois de le définir d'une manière assez précise² tout en insistant lui aussi sur la difficulté de la définition. Son point de départ toutefois, que reprendra plus tard Kundera dans son dictionnaire des mots-clés ou mots-problèmes, est que le kitsch est un miroir embellisseur mensonger. La réflexion

¹ Au centre du chapitre XXV, p. 221; il oppose le kitsch comme ersatz culturel aux valeurs authentiques mais tout le chapitre, intitulé «La culture canaille», est en fait une apologie de la culture populaire dans laquelle la question du rapport mineur/majeur est très simplifiée au profit du premier.

² H. Broch, «Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'oeil», dans Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, TEL, 1955, p. 311-325. Dans ses Essais (Seuil, 1978, p. 307), Musil signale qu'il est difficile à définir et qu'il vient peut-être du bas allemand «verkitschen»: céder au-dessous du prix, brader. Il avait déjà parlé du kitsch dans L'Homme sans qualités et dans «Magie noire», dans Oeuvres pré-posthumes.

de Broch est pour nous directement pertinente car elle constate une scission entre l'authenticité des grandes oeuvres et le décor kitsch qui caractérise toute une époque, et s'interroge sur ce qui peut motiver le goût de l'effet lié à la production et à la consommation du kitsch. Pour lui, les quelques oeuvres de génie qui marquent une époque — ce sont là ses propres termes — et qui sont caractérisées par une dimension «cosmique» sont généralement entourées d'un grand nombre d'oeuvres moyennes (voire «inférieures») où la transcendance glisse et dégénère vers l'effet, et dont le degré de kitsch peut varier du mauvais au bon et même au génial (Wagner).

La consolidation du pouvoir de la bourgeoisie et l'avènement du mouvement romantique, explique Broch, fait que dans certains cas, l'absolue transcendance qui était le privilège du divin, se voit remplacée par le pseudo-absolu d'une religion de la beauté, de «l'union éternelle et irrévocable à la Tristan et Yseut» pour laquelle «la déesse de la beauté dans l'art est la déesse du tape-à-l'oeil» (du kitsch). On reconnaîtra sans peine ici une certaine affinité avec la religion de la fiction telle que nous l'avons décrite chez Gary allant de pair avec une fusion de l'image de la femme et de l'idéal. De plus, le kitsch se différencie de l'art comme la recherche de l'effet se

distingue de la création de «vocables nouveaux pour énoncer la réalité¹», soit encore comme un système ouvert d'un système fermé, ce dernier étant un «pseudo-système», une simulation dans laquelle le but n'est plus en dehors du système, mais en lui-même, dans sa propre esthétique qui s'oppose ici à l'éthique. Ce paradigme ouvert/fermé, que l'on a déjà rencontré chez Eco et Gary, est un paradigme ambigu dans la mesure où on peut très bien en renverser les termes et dire que l'art est un système ouvert en tant que sa nécessité est universelle et le kitsch un système fermé qui ne doit son existence qu'à une contingence extérieure, le divertissement (l'effet), par exemple. Ce retournement facile montre la précarité de la distinction et la remarque de Broch selon laquelle le système et l'anti-système se ressemblent trait pour trait² comme le Christ et l'Antéchrist montre bien la complexité de la simulation

¹ On peut penser ici à la définition barthésienne: «Le vocable serait cette marque qui discriminerait l'écriture de l'écriture», Bruissement de la langue, p. 281. Cette distinction est importante (celle de Broch) en ce qu'elle rejoint la dialectique de l'ancien et du nouveau. Quant à «effet», il est ici employé péjorativement et s'oppose en ce sens aux effets de vérité dont nous parlions auparavant.

² Ceci est particulièrement vrai pour le roman comme le remarque Lukács: «Le roman est le seul genre qui possède une caricature qui, pour tout ce qui n'est pas essentiel dans sa forme, lui ressemble presque à s'y méprendre: la littérature de divertissement [...], Théorie du roman, p. 67.

artistique et la difficulté d'en distinguer cette pseudo-simulation qu'est le kitsch. C'est pourquoi plus récemment l'éthique de l'oeuvre d'art est devenue une exacerbation de l'artifice qui, littéralement, prend de vitesse un kitsch omniprésent et combat l'illusion par ses propres armes, l'illusion elle-même, essayant ainsi de déjouer l'idéalisation romantique¹.

L'aspect le plus percutant de la discussion de Broch toutefois, c'est que face à l'inextricabilité suprême de la question, il a recours à une fiction qu'on pourrait appeler la parabole du faux aveugle dans laquelle le héros simule une cécité que l'oeuvre d'art rendra vraie tout en la transformant en vision. Face au kitsch, pourrait-on dire en poursuivant la métaphore, le spectateur voit d'un oeil aveugle, ce qui pourrait servir de paraphrase à une autre image biblique, celle des hommes qui ont des yeux mais ne voient pas².

La question centrale au coeur du commentaire de Broch, qui est de savoir si c'est l'art ou le kitsch qui caractérise le mieux l'époque contemporaine, reste très

¹ G. Scarpetta, L'artifice, p. 27.

² Ou voient par antinomies. Broch conçoit d'ailleurs le kitsch comme une névrose universelle qu'il nomme «dissociation schyzoïde» liée au fait que les problèmes humains sont toujours conditionnés par le mythe.

actuelle et c'est dans cette perspective qu'il faut interpréter des phénomènes comme la querelle des anciens et des modernes à laquelle nous avons fait allusion à plusieurs reprises¹. C'est aussi dans son prolongement qu'il faut comprendre certaines prises de position plus récentes comme le «Programme» de Scarpetta ou la déclaration de principe de la nouvelle revue dirigée par Sollers, L'infini, qui remplace Tel Quel:

[...] Plus la diversification spectaculaire et publicitaire augmente, et plus le langage concentré, médité, de la littérature peut le traverser en acte. Plus les stéréotypes s'enchaînent, et plus le style même des interventions singulières, les corps, les v o i x, p r e n n e n t , paradoxalement, la force de leur démesure. Au nihilisme diffus de la «fin du monde» — repli sur soi, néo-académisme, dépression avant-gardiste, morosité, affaissement du désir — succède donc une désinvolture calculée, obstinée, une pensée nouvelle des formes² [...]

Cette pensée nouvelle des formes doit venir prendre à revers, trouer, désarticuler, le «système» spectaculaire et

¹ Sur cette querelle, voir aussi S. Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France, 1966.

² P. Sollers, Bande «publicitaire» pour la revue publiée avec le numéro d'hiver 1988.

publicitaire, bref le kitsch. Kitsch de toute une société donc et de ses divertissements; en ce qui nous concerne, roman populaire, littérature de masse (et non pas des masses), «best sellers», voire une certaine littérature éternelle, «alliance d'un style et d'une humanité¹». Romans moyens, plus ou moins et peut-être même, au bas de l'échelle, non plus moyens mais franchement médiocres (Harlequin), produits en série, consommés comme tels et jetés au rebus.

D'une manière générale, le kitsch est un mode de relation esthétique au monde, à la réalité, fut-elle la nature, les objets fabriqués, les produits culturels ou les relations entre êtres humains. Les quelques auteurs qui se sont intéressés à la question semblent en dégager un cycle d'accumulation-consommation-accélération lié à l'avènement de la société technique capitaliste. Scarpetta par exemple en parle comme de «l'invasion d'une sous-culture de masse²». Si une des caractéristiques de la société contemporaine est la production et l'accumulation effrénées des marchandises

¹ R. Barthes, Mythologies, p. 146.

² G. Scarpetta, L'impureté, p. 78. Tocqueville écrivait déjà en 1835: «La démocratie ne fait pas seulement pénétrer le goût des lettres dans les classes industrielles, elle introduit l'esprit industriel au sein de la littérature», De la démocratie en Amérique, Paris, Folio, 1961, tome II, p. 90.

qui culmine dans la production même de la demande¹ et s'il existe un lien entre une société et l'art qu'elle produit, il n'est alors pas étonnant de constater que l'accumulation est omniprésente dans le kitsch et la littérature populaire de masse sous une forme ou une autre.

La qualité des produits fabriqués en série (différents du modèle) fait que le matériau (poids, grain, texture, résistance, chaleur) est souvent simulé, c'est-à-dire remplacé par une forme «simili» ou «pseudo» qui favorise la quantité². Le modèle possède ainsi des qualités que la série a perdu au profit de la quantité; la forme et la couleur, par exemple, subissent des transformations, celle-ci perdant le plus souvent son originalité ou ses particularités; celle-là tendant vers des distortions dont les courbes de contour et d'ornement «ont une spécificité suffisante pour éventuellement donner lieu à une analyse ou à une génération mathématique³» voire à la construction par ordinateur. Ceci, ironiquement, referme la boucle du kitsch (comme art de la société informatique) sur la

¹ Il faut se rappeler ici la demande de complicité qui sous-tend la dénonciation garyenne.

² J. Baudrillard, Le Système des objets, Paris, Gallimard, TEL, 1968, p. 205-210.

³ A. Moles, Psychologie du kitsch, Paris, Gonthier, Médiations, 1971, p. 45-46.

société qu'il/qui l'informe. À la cohérence, la syntaxe, la nuance du modèle, succède la combinatoire, la juxtaposition, la combinaison fortuites: «L'objet de série compense par la redondance de ses caractères secondaires la perte de ses qualités fondamentales¹».

Cette accumulation que Moles considère comme le principe même du kitsch semble revenir sous la plume de tous ceux qui en parlent: «superfétatoire, surajouté², «stylistic overdetermination [...] aesthetic overkill³», etc. C'est peut-être là également cette quantification de la qualité à laquelle Barthes fait allusion à propos des mythes bourgeois, réduction par laquelle le mythe fait une

¹ J. Baudrillard, loc. cit.

² J. C. Lyant, «Un kitsch très rationnel: introduction à la méthode de H. J. Syberberg», Études littéraires, vol. 18, printemps-été 1985, p. 53.

³ M. Calinescu, op. cit., p. 251. Dans le roman, il s'agit d'une accumulation des péripéties, répétition des mêmes thèmes, des mêmes développements, des stéréotypes. Accumulation du temps aussi: le déroulement linéaire d'une histoire conventionnelle fonctionne de telle sorte que sa résolution est l'aboutissement d'une addition de moments. Dans les séries (Harlequin ou autres), la consommation rapide fait passer d'une histoire à l'autre, chaque unité étant un exemplum répétitif qui prouve l'idéologie en accumulant des points dont le total fait masse. La lisibilité s'agence selon une logique proairétique du déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait, c'est-à-dire une accumulation de stéréotypes qui s'ajoutent comme suite d'éléments toujours identiques.

économie d'intelligence¹ et, ajouterons-nous, s'épargne l'effort de penser l'Autre en produisant une série illimitée de doubles, de copies identiques homogénéisantes et réconfortantes, infini bon marché où s'abolit fantasmatiquement l'angoisse de la mort et du différent, système fermé sur lui-même et son auto-reproduction.

L'opposition modèle/série devient ainsi symbolique du statut social puisque dans ce système de valeurs, la grande majorité n'a accès qu'à la série (que la modalité de cet 'accès' soit financière, culturelle ou autre). De plus, contrairement à la série, le temps confère de la valeur au modèle. On retrouve ici la distinction kitsch/art: d'un côté, l'accélération, l'obsolescence, l'accumulation; de l'autre, le ralentissement, la durabilité, le temps pesé et, au-delà peut-être, cette mince ligne qui sépare le plaisir de la jouissance. Spécialement en ce qui concerne deux types de rapport au monde: créer et produire ou, pour être plus exact, re-produire. Créer, c'est introduire dans le monde des formes nouvelles, inventer quelque chose d'unique²; reproduire, c'est copier un modèle préexistant

¹ R. Barthes, Mythologies, p. 242.

² «Unique» signifie ici devant être considéré un par un et non pas référé à une série. Le roman kitsch est de ce point de vue l'inverse du roman littéraire: monosémique, monovocal et directement idéologique, aucune de ses manifestations ne se distingue de la série générique si ce n'est par des détails (des accidents). Le roman

sans le modifier, activité qui mène à l'automatisation et, éventuellement, à l'aliénation caractéristique du cycle production-consommation-accélération: «Le phénomène kitsch est basé sur une civilisation consommatrice qui produit pour consommer et crée pour reproduire, dans un cycle culturel où la notion fondamentale est celle d'accélération¹».

La consommation est un cycle fermé en ce sens que son seul au-delà est la répétition du même. En d'autres termes, le kitsch n'est pas une question mais une réponse. Il répond à la question sur le monde, sur le sens des choses, au désir et à l'angoisse par la répétition sans fin et sans cesse accélérée. Le kitsch n'arrête pas, n'interpelle pas, ne fait pas rupture, ni par l'intensité, ni par l'authenticité d'une question. C'est un décor, une ambiance, un effet, non pas de vérité, mais de réalité. c'est-à-dire une illusion sans ironie; en lui tout

polysémique et plurivocal, indéterminable quant à un sens final qui en délimiterait la clôture (et permettrait de le totaliser dans un résumé, par exemple) n'existe que dans la mesure où il remet en cause, à chaque fois, le genre (ce en quoi il est à chaque fois au-delà des structures de Propp ou des analyses de type greimassienne). L'unicité de chaque roman, c'est donc en fait sa différence, à savoir la singularité de sa combinatoire, de la distribution des langages et des codes qu'il accomplit et qui tend, précisément, à défaire les stéréotypes véhiculés par l'idéologie en général ou telle qu'incarnée dans la structure du roman Harlequin. C'est également l'unicité de chaque lecture.

¹ A. Moles, op. cit., p. 13.

s'échange, tout devient transparent et tautologique:

Le monde du produire ne connaît pas de modèles et ne se donne pas de limites. De la plus grande fragmentation [...] il veut aller vers la plus grande unité, celle d'un tout immédiatement possédé — et cette prétention à la totalité flotte comme un fantôme au-dessus de chaque mouvement du processus, à cause du fait que l'absence de la totalité provoque une angoisse particulière. Ce fantôme qui flotte, guérisseur provisoire, c'est le kitsch¹.

Accumulation de la figure, de la couleur, du symbole, du discours, de la péripétie, de la production (les romans Harlequin «sortent» au rythme accéléré de la demande). Le décor kitsch devient un paysage traversé dans un mouvement de plus en plus rapide dans ce que P. Virilio appelle la simulation dromoscopique qui joint l'automobile et l'audio-visuel, le simulacre du travail, du déplacement et du divertissement en une immense toile peinte que les voyeurs-voyageurs² parcourent comme des somnambules.

La littérature kitsch, ou littérature de masse, la seule qui soit consommée à une échelle relativement

¹ R. Calasso, La Ruine de Kasch, Paris Gallimard, 1983, p. 288. (Nous soulignons.) Ce roman-essai d'une forme très particulière place le kitsch au centre de son propos comme celui de M. Kundera.

² P. Virilio, op. cit., «La dromoscopie», p. 143-164.

importante¹, n'est-elle pas cette littérature de voyeurs-voyageurs (métro-train-auto-avion) qui, dans sa rivalité avec le paysage (urbain-marin-rural-aérien), devient elle-même paysage, simulacre à abolir le temps et à mener plus rapidement au but, à la fin, pour recommencer le même trajet. Le mode de lecture même est significatif puisqu'on lit, littéralement, à toute vitesse, en sautant, qui les descriptions, qui les chapitres ou les paragraphes, ne vérifiant qu'un déroulement schématique connu d'avance. Paradoxalement, l'accumulation des péripéties et des descriptions, au lieu de retarder et d'allonger le temps, jouent alors le rôle inverse en permettant son annulation.

De fait, la littérature kitsch est toujours un voyage de par le caractère linéaire et stéréotypé de son déroulement avec son départ (contrat initial), son itinéraire (et ses péripéties obligées) et son arrivée (de préférence à bon port). La littérature de voyage (ou de gare, comme disait M. Duras) est donc ainsi la parfaite simulation du voyage et son mode de consommation mime son parcours narratif. Adéquation parfaite de la fin et des moyens, elle accélère le temps entre deux points en mimant ce paysage qui défile à l'extérieur, que l'on regarde de

¹ En 1989, les Américains ont acheté 7191 romans Harlequin par heure. (Source: Harper's magazine, vol. 280, n° 1677, février 1990, «Index»).

temps en temps sans le voir en levant les yeux, renvoi aveugle car le texte aveugle le paysage et réciproquement si bien qu'en dernière analyse, rien ne passe sauf le temps et la coïncidence du départ et de l'arrivée. Roman écran projeté sur le monde, monde écran jeté dans le roman, reflet dans la vitre où défile le texte-monde comme sur l'écran de cet autre simulacre, la télévision qui attend le voyeur-voyageur au bout du périple afin de boucler la boucle de sécurité de sa vision intérieure-extérieure. Car c'est là un autre aspect du roman kitsch: il est cette sécurité (du parcours, de la réponse, du stéréotype) qui s'oppose à «l'expérience essentiellement risquée où l'art, l'oeuvre, la vérité et l'essence du langage sont remis en cause et entrent dans le risque», sécurité du «publiciste dont la tâche est au service des jours¹».

C'est aussi une des contradictions du kitsch qui est produit par une société de l'accélération mais qui en même temps s'accroche névrotiquement à la stabilité du stéréotype² (stéréo: solide), du cliché, de la tautologie,

¹ M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Folio/Essai, 1959, p. 268.

² Le stéréotype garyen c'est avant tout une série de romans construits sur le même modèle idéologique, la répétition obsessionnelle d'un signifié qui finit par postuler une nature de la reproduction (autre aspect du kitsch).

et à la modification marginale du même fuyant toute évocation radicale de l'Autre, de la différence (qui ramènerait le vide et la mort comme ultime dénouement¹).

Illusion, faux-semblant naïf qui croit à ses représentations et à ses valeurs qu'il souligne d'ailleurs fréquemment par des majuscules, le kitsch vise donc avant tout le consensus (en politique comme en littérature ou ailleurs). Le nivellement qu'il a accompli entre le vrai et le faux et qui pourrait être comparé à la falsification d'une falsification ou se loger dans l'espace entre le fac-simile et le fac-différent² a préparé et aménagé le terrain pour ce que divers sociologues, critiques et écrivains ont

¹ En ce qui concerne l'intégration de la littérature comme produit de consommation dans un cycle commercial et l'impact de ce phénomène sur le roman, voir R. Estivals, «Création, consommation et production intellectuelles», dans Le littéraire et le social, sous la direction de R. Escarpit, Champs, Flammarion, 1970, notamment p. 165-166: «Les recherches récentes permettent de distinguer deux circuits différents et complémentaires: celui qui fait de la consommation le moteur premier et celui de l'innovation [...]. (Le) promoteur du livre [...] exige de l'auteur, dont il fait un conformiste à gages, la production de l'ouvrage nécessaire [pour] satisfaire un public préalablement déterminé [...] Le second circuit concerne l'avant-garde et l'innovation [...] L'auteur ne cherche pas à s'intégrer et à servir le circuit de la consommation. Il n'est pas conformiste [...]».

² Voir U. Eco, La guerre du faux, Paris, Grasset, 1985, p. 15.

décrit comme la société hyper-réelle ou spectaculaire¹.

Comment penser l'oeuvre romanesque de Gary dans ce contexte? Certainement pas comme le kitsch le plus naïf puisqu'elle prend déjà une certaine distance par rapport à ce dernier dans ce métalangage qu'est la parodie satirique et la forme de comique qui l'accompagne. Il faudra donc distinguer ici, plus que jamais, entre le signifié (la thématique) et le signifiant (la structure formelle de l'oeuvre telle que décrite jusqu'à maintenant).

Au niveau des cibles récurrentes et parmi les exemples les plus évidents, car la liste serait très longue, citons le kitsch religieux et politique américain ainsi que le kitsch tiers-mondiste dans Les Mangeurs d'étoiles (17, 51, 195, 236, 372)²; le carton-pâte ou celluloïd de Hollywood dans Les Couleurs du jour (50, 58, 86, 187, 265); l'invasion des dernières cultures non-industrielles «vierges» par le tourisme des classes moyennes dans La Tête coupable (23, 54, 57); de la sagesse orientale vendue dans les «fortune cookies» des restaurants new-yorkais de Adieu Gary Cooper (51, 144); celui d'une certaine psychanalyse stéréotypée

¹ Nous renvoyons ici aux analyses citées de Baudrillard, Eco, Virilio et aussi G. Debord, La société du spectacle, Lebovici, 1971.

² Ces chiffres constituent des références rapides et n'épuisent absolument pas les manifestations parodiques dans chaque roman.

dans Les Enchanteurs (78); le kitsch fasciste comme perversion du romantisme (61), de la musique (232), des clichés littéraires (232), de la Bavière (origine du kitsch) et de son atmosphère (147), du mobilier (150), des illusions bourgeoises (152) dans Europa où il va même jusqu'à satiriser Delly et ses romans «feuilletonesques» (65); kitsch des idéologies dans Les Clowns lyriques (213); des bibelots souvenirs en ivoire et de la politique dans Les Racines du ciel (183, 331, 411); des faux objets d'art et de la reproduction technique dans Le Grand vestiaire (261); kitsch néo-nazi et raciste dans La Danse de Gengis Cohn, des intellectuels engagés, humanitaires et anti-racistes dans Chien blanc (38) et plus généralement un certain kitsch juif un peu partout. Ces quelques exemples montrent bien que rien, ou presque rien, n'échappe à la satire du roman garyen dont le caractère limite apparaît ainsi encore une fois dans la simultanéité de la dénonciation du kitsch omniprésent et de ce point aveugle qu'est le kitsch de sa propre structure, la parodie sans autoparodie. Le roman garyen est kitsch avant tout dans l'idéologie omniprésente inscrite dans la répétition, la polarisation antithétique, la surcharge sémantique (accumulation du sens), la désambiguïsation constante du discours comme des structures narratives (discours auto-

explicatif ou expliquant telle stratégie structurelle déjà plus ou moins évidente et ne laissant aucune place au non-dit), la volonté de démonstration et de didactisme qui affirme la nécessité de la maîtrise auctoriale du texte¹ et, plus généralement, dans le pathétique de l'idéalisme et de la structure d'appel à un lecteur réifié. La tendance fondamentale du kitsch est d'ailleurs logiquement à la réification des relations (quelles qu'elles soient), c'est-à-dire à leur immobilisation hors d'un processus dialectique de dépassement du statut de marchandise et de l'idéologie inséparable des rapports institués par cette dernière. Ce processus dialectique est celui qui fait place au tiers, à l'Autre (et non plus seulement à l'autre-reflet). En d'autres termes, le kitsch, c'est la commercialisation absolue de toute relation, l'élévation de la productivité au rang d'impératif catégorique. Le didactisme et la désambiguïsation du roman garyen, son statut thétique, avaient, comme on l'a vu, l'effet d'encourager la passivité du lecteur dont la lecture, constamment canalisée par la structure du texte vers le

¹ C'est-à-dire qui affirme un sujet de l'écriture (et donc de la lecture) comme illusion plutôt que comme fiction. Plutôt que de proposer au lecteur-reflet une série d'identités auxquelles s'identifier par projection (ces identités peuvent d'ailleurs être purement discursives) — ce qui est le propre du kitsch, le sujet de la fiction ne renvoie qu'au langage dont il est l'effet.

sens, le signifié, est exonérée de tout effort. Cette passivité est une des caractéristiques de la consommation qui est le type de relation propre au kitsch. Intégrée à la structure même du roman, celle-ci devient donc sa programmation comme productivité maximum, sa «commercialisation». Le roman devient l'instrument (l'objet) à la fois d'une propagnade (il tend à propager une idéologie) et d'un divertissement: c'est un texte confortable qui fonctionne dans l'univers de la demande et de la réponse, c'est-à-dire dans l'euphorie d'une culture partagée et non remise en question. La propagande et le divertissement comme composantes du didactisme romanesque ne se conjuguent-ils pas comme effet typiquement kitsch? L'insoutenable légèreté de l'être est occulté par la lourdeur didactique d'une illusion qui renvoie toujours à l'authenticité d'un modèle moral. Bien sûr le texte garyen ne consolide pas la loi en l'énonçant sentencieusement et en la redoublant directement comme le fait un Delly ou un V. Marguerite mais en donnant l'illusion d'une transgression toute entière contenue dans l'opposition. Là où l'oeuvre d'art majeure tente de déborder l'échange¹ vers

¹ Nous faisons référence ici, entre autres, à la société d'échange total où tout n'existe que «pour autre chose» dont parle Adorno qui montre bien le caractère aporétique des relations entre l'art et la société et la difficulté d'échapper à l'idéologie qui, sous la forme de la «fausse conscience», est le propre d'une époque de

une rupture de la nappe culturelle (stéréotypée) qui constitue son vecteur privilégié d'information, le kitsch réinstaure la linéarité d'un processus purement économique, ne serait-ce qu'en se berçant de l'illusion que toute question appelle nécessairement une réponse qui l'annule.

Par sa volonté de subversion dans la dénonciation satirique, la linéarité de ses schémas et la stéréotypie de ses maximes, le roman garyen s'apparente donc au kitsch qu'il veut combattre par un excès, une accumulation des signes qui explicitent son message, par la lourdeur de l'appareil subversif (variant du burlesque de bande dessinée de La Tête coupable à la satire mordante de La Danse de Gengis Cohn ou de Charge d'âme) plutôt que par la légèreté d'une prise à revers qui brouillerait les discours et subvertirait la position par le mouvement et la pluralité — atopique plutôt qu'utopique¹.

«neutralisation totale» (ou d'administration totale) et du kitsch; op. cit., p. 298-319. Voir aussi Le plaisir du texte, p. 40.

¹ Pour G. Dorflès, dont l'analyse est encore plus radicale que celle de Broch en ce qu'elle ne nuance pas divers degrés de kitsch, «le kitsch 'pathétise' le fini à l'infini [...] l'aspect cognitif reste confiné dans la sphère du fini et se contente de remplacer une définition rationnelle par une autre [...] le kitsch ne peut donc parvenir à dépasser le temps et sa fuite de la mort demeure un passe-temps», Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût, Presses universitaires de France, 1978, p. 82.

Ce message en trois temps — la réalité est déplaisante, il faut la remplacer par l'imaginaire et l'imaginaire deviendra réalité — correspond à la structure globale du récit telle qu'elle se dégage du roman garyen. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une structure oraculaire naïve. En dénonçant ouvertement et répétitivement la réalité, elle se pose implicitement en son contraire, elle oppose à ce qui est le «ce-qui-aurait-dû-être» et la fiction devient un double oraculaire, bien qu'inversé, du réel. Si l'on examine un roman Harlequin comme l'exemple le plus évident d'oraculaire naïf (répétition infinie des mêmes formules et stéréotypes), on s'aperçoit que selon la convention implicite du genre, le contrat initial pose une série d'événements qui se résolvent toujours de la même manière (conjonction/disjonction/conjonction). On peut donc dire qu'au-delà des détours que constituent les péripéties, l'événement final attendu, déjà posé implicitement par le contrat initial, coïncide avec lui-même. Le lecteur a bien parcouru illusoirement un trajet qui tend vers zéro, vers l'abolition du temps lui-même, tué par les péripéties (littéralement). Ce roman de «divertissement¹» est une

¹ «Divertissement» n'est utilisé péjorativement ici que dans la mesure où ce roman «détourne» (étymologiquement) vers le fantasme, vers l'illusion. Le mot n'est pas nécessairement connoté de cette manière et le roman

machine à tuer le temps plutôt qu'à le retrouver, c'est-à-dire à abolir le destin, le hasard et la contingence de l'existence dans la sécurité d'un déroulement programmé selon les stéréotypes d'un imaginaire naïf. La structure entière de ce type de roman prédit son propre avènement comme annulation de la réalité et d'elle-même, donc comme pur fantasme.

Les romans Harlequin, ceux de Delly ou la bibliothèque rose, représentent le schéma kitsch le plus simple, le plus mineur pour ainsi dire, l'expression la plus directe du conte de nourrices. Mais le récit garyen, bien que plus complexe, leur est souvent davantage apparenté par sa structure qu'il ne l'est de ce que nous tentons de décrire parallèlement depuis le début comme une fiction majeure, plus proche de la parole prophétique¹ et dont la caractéristique principale est une ambiguïté fondée dans le langage lui-même². Expliquons-nous: le roman garyen, comme

humoristique (de Rabelais, Sterne ou Diderot, par exemple) qui subvertit le sérieux pompeux comporte une dimension divertissante très importante. Cette dernière se rapproche alors de la séduction telle que définie précédemment.

¹ C. Rosset, Le réel et son double, p. 39.

² Il faudrait distinguer entre écriture du fantasme et fantasme d'écriture. La première comme symbolisation du manque, de l'inaccessible, ou comme signature de la castration, comme séparation radicale; tentative de retour sans nostalgie. Le second, analogique et tributaire de ses représentations, dépend du moi imaginaire. C'est toujours l'image fantasmatique d'une totalité qui tente de recouvrir

le roman kitsch, n'est toujours que la réalisation de la prédiction programmée dans sa structure selon un schéma linéaire simple et dualiste fondé sur l'antithèse réalité-fiction. Quelles que soient par ailleurs la conscience et la lucidité de l'écrivain en ce qui concerne l'effondrement des valeurs qui marque une époque et le mérite que peut en représenter la dénonciation sans relâche (l'idéologie garyenne est incontestablement opposée à celle qui fonde le kitsch) dans un essai médiatique ou quelque'autre tribune, la fiction ne peut en aucun cas être le simple mime des structures qu'elle veut miner car ce n'est pas une réalité idéale, passée ou future, qu'elle prophétise mais un réel toujours impossible à dire, toujours en surplomb, point aveugle et cause de son langage. L'essence du kitsch, c'est l'ignorance des quatre termes qui définissent l'espace humain: l'interdit, le langage, la transgression et aussi le quatrième qui fait fonctionner le tout: le désir, au profit du faux lisse¹, du fantasme de

le manque, de combler.

¹ «Fascinant le faux lisse, parce qu'il se fait prendre pour le vrai, fascinant aussi le discontinu, dont la figure essentielle est le langage tranchant, parce qu'il nous délivre de ce mensonge, mais il peut y avoir aussi un faux discontinu, complice en vérité du faux continu. Le discontinu littéraire n'est valide que s'il donne accès au lisse du monde», M. Butor, «La fascinatrice», dans Répertoire, IV, Paris, Minuit, 1974, p. 393.

réappropriation du paradis.

L'ambiguïté inhérente à la parole prophétique est enracinée dans le jeu vertigineux des mots qui la structurent et c'est dans ce vertige même qui en troue la représentation impossible que se loge sa parenté avec la fiction. Si l'on examine brièvement les trois exemples cités par C. Rosset¹, on s'aperçoit que la vérité de l'histoire n'est jamais là précisément où on l'attendait mais toujours dans un ailleurs qui déçoit l'attente. La première par une mise en abyme qui fait du lion «réel» un lion de papier (un simulacre indiqué par le titre) ou un lion qui sort de la bouche²; la deuxième est plus explicite en ce qu'elle comporte, pour ainsi dire, sa propre herméneutique: la mort (la vérité) attend ailleurs, mais un

¹ C. Rosset, Le réel et son double, chapitre I, p. 21-54: Dans Le fils et le lion peint, un songe prédit à un vieillard la mort de son fils sous la griffe d'un lion. Tout est mis en oeuvre pour protéger le fils qui est enfermé à l'écart du monde. Irrité par son emprisonnement, ce dernier frappe violemment l'image d'un lion peint sur le mur et meurt empoisonné par la blessure (22); dans le Conte arabe, un vizir rencontre la mort et interprète un geste de cette dernière comme une menace à son égard. Avec l'autorisation du roi, il fuit à Samarcande. Le roi rencontre la mort à son tour et lui demande pourquoi elle a effrayé son vizir. C'est, lui répond-elle, qu'elle a eu un geste de surprise car elle l'attendait à Samarcande (30); la troisième est celle d'Oedipe (39).

² Comme celui de Saint-Augustin dans Le Maître, 8, 23, Dialogues philosophiques III, Desclée de Brouwer, Paris, 1976, p. 105.

ailleurs qui est en même temps toujours ici; quant à Oedipe, la phrase emblématique qu'il profère, «ego phanô», renvoie à un double sens: je montrerai et j'apparaîtrai, comble de l'ambiguïté de la fiction et de l'herméneutique puisqu'elle définit ainsi son proférateur à la fois comme criminel et comme détective dans un récit qui place bien la vérité dans l'apparence/apparition. Cette apparence s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler l'esquive ou l'évitement (évidement?) d'un déroulement narratif qui consiste justement dans un détour du texte par l'abyme: entre A et B (initial-final) apparaît un troisième terme vide (abyssal, vertigineux) qui ne dit pas la vérité mais la fait apparaître, en son creux, comme un effet de signifiant¹. En d'autres termes, la «leçon» n'est pas dans ce qui est dit et dans la force et la fréquence de sa répétition mais dans le vertige séducteur de ce qui apparaît tout à coup comme impossible à dire², dans l'infranchissable abyme entre le lion réel (prédit) et le

¹ On voit bien que l'histoire racontée par ces trois récits n'est en fait que l'histoire de leur propre langage qui tend au discours le miroir de sa propre structure.

² «Ce qui est décisif dans les oeuvres d'art sur le plan social revient à la part de contenu qui s'exprime dans leurs structures formelles [...] le fait que la forme soit le lieu du contenu social doit être concrétisé dans la langue [...] (Kafka) place l'impossible dans une proximité menaçante», Adorno, op. cit., p. 305. Ce qui oppose radicalement, encore une fois, Kafka et Gary.

lion de papier (réel), entre la Samarcande du vizir et celle de la mort¹, entre l'apparaître et le montrer. L'indirect du récit, s'il a une fonction de vérité ou de connaissance, ne peut ainsi que s'appuyer sur cette ambiguïté constitutive du langage qui fait du roman la «mathésis truquée» dont nous parlions auparavant².

Le kitsch apparaît ainsi comme un concept qui permet de distinguer entre la simulation artistique, ouverte, indirecte, qui fait toujours resurgir la question de l'être et des apparences au coeur même de sa parole en tant que ces deux termes sont liés indissolublement par le langage même qui les divise — ce en quoi l'art est toujours aporétique — et la simulation fermée sur elle-même et sa pseudo-réponse qui comble sans cesse fantasmatiquement le vide qu'elle côtoie inévitablement en abolissant son propre langage.

Si l'art et le kitsch entretiennent une relation si étroite, c'est qu'ils jouent tous les deux sur les apparences: pour l'un pourtant, il n'y a essentiellement

¹ La première étant celle de la fuite, de l'évitement du destin, et, du même coup, celle de la fausse sécurité, alors que la seconde est celle du Réel (qui revient toujours à la même place comme Autre absolu) que le récit fait ainsi surgir comme son envers (et non comme son contraire).

² Cf. Le Bruissement de la langue, p. 273.

rien derrière, si ce n'est, paradoxalement, que son authenticité repose sur l'absence d'authenticité dernière, alors que l'autre fonde toujours son apparence sur une idéologie de l'authenticité première. D'un côté, les signes affichent et questionnent non seulement leur caractère de signes mais aussi tout mode d'existence du signe lui-même; de l'autre, les signes s'abolissent en tant que tels dans la pure illusion de la présence; le kitsch est toujours, d'une façon ou d'une autre, hyperréal.

En posant la fiction comme l'antithèse absolue de la réalité, Gary répond à l'idéologie par l'idéologie et s'enferme ainsi dans une structure duelle, que ce soit au niveau de la métafiction, de la parodie ou de la simulation. Cette structure, en fait, reflète celle-là même de la réalité (ou de la société) qu'il critique excluant toute possibilité d'une différence réelle, celle-ci ne résidant pas dans la négation pure et simple mais bien plutôt dans cette négativité qui constitue un dépassement des oppositions binaires par le travail dialectique du langage. Toute société étant fondée sur la loi et celle-ci dans le langage, c'est seulement dans ce dernier traité comme tiers — l'écrivain est toujours en exil dans son propre langage¹ — que peut agir une

¹ Romain Kacew-Gary est bien placé pour le savoir (ou devrait l'être), lui dont le français est la troisième langue (sinon la quatrième) et point ne lui est besoin d'avoir recours à une langue «étrangère» comme il le prône souvent (dans Pour Sganarelle, 119, par exemple et dans

transgression effective («effractive» si ce mot existait).

Le prosélytisme garyen et sa volonté «d'aller jusqu'au roman-feuilleton», qu'elle se veuille réaction contre un roman perçu comme élitiste, en proie à une «religion du langage», ou choix de la «plèbe» comme seul espoir de renouveau face à la dite religion, se trompe de simulation en s'installant du même coup dans cette zone infra-mince qui sépare l'art du kitsch¹. En ce sens, Gary réussit trop bien dans son projet de littérature populaire et le narrateur des Enchanteurs peut bien déclarer, un an avant la métamorphose Ajar et sous couvert d'un «je» romanesque à peine masqué annonçant Pseudo:

Je me sentais sur le point
d'être refoulé vers le cirque,
le music-hall et le
vaudeville, d'être traité
comme un vulgaire amuseur, un
fournisseur de petits
divertissements littéraires.
On ne m'achetait plus; la
critique faisait silence
autour de mes livres² (76)

Pseudo).

¹ Sur la notion d'infra-mince chez Duchamp, voir l'article de A. Gervais, «Morceaux du littoral détruit», Études françaises, 11/3-4, octobre 1975, p. 286, note 1.

² Déclaration à laquelle il faudrait appliquer le 1100 de Sollers, cf. Portrait du joueur, p. 300.

III. L'ultime métamorphose: Pseudo

Le livre, plus tard, montrera définitivement qu'il y a une authenticité non-freudienne de l'oeuvre d'art, une authenticité per se qui échappe complètement au bidon de ses éléments composants¹.

L'ambiguïté fondamentale du langage et à plus forte raison celle du langage de la fiction qui la met en abyme, c'est aussi l'ambiguïté d'un sujet de l'écriture qui «se désigne lui-même à travers une infinité de troisièmes personnes» ou qui a recours à cette simulation plus retorse qui consiste à utiliser ce «il» retourné qu'est le «je²». Jusqu'à Ajar, Gary avait utilisé le «je» pour ses narrateurs adolescents dans ce que nous avons appelé les romans de formation qui jalonnent son oeuvre (Le Grand vestiaire, Les Enchanteurs, Les Cerfs-volants); pour le dibbuk-fantôme de La Danse de Gengis Cohn qui joue sur l'opposition je/il directement productrice d'une situation ironique fondée, précisément, sur cette division interne; dans La Promesse de l'aube et Chien blanc, deux autobiographies romanesques plus directes et finalement dans ces deux romans contemporains d'Ajar que sont Clair de

¹ Lettre de Gary à Pavlovitch, L'homme que l'on croyait, p. 264.

² R. Barthes, Essais critiques, Préface, p. 16.

femme et Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.

Pseudo est la clé de voûte de l'oeuvre dans tous les sens de cette métaphore à savoir que c'est là qu'elle se fait ou se défait selon qu'on prête au jeu du «je» qui s'y écrit un degré plus ou moins élevé de subtilité, c'est-à-dire qu'on le considère en dernière analyse comme naïf (fermé sur une authenticité dernière cachée sous les diverses couches de déception) ou retors (ouvert sur l'impossibilité d'une «expression» du sujet) tourniquet d'une énonciation sans butée, feinte indécidable: est-ce le moi qui parle ou le «je» qui s'écrit?

Pseudo ne comporte pas de mention générique dans l'édition du Mercure de France¹ mais il est généralement considéré comme un roman au même titre que les trois autres Ajar. Pourtant il occupe une place originale dans cet ensemble. Il en est en quelque sorte la poétique, comme Pour Sganarelle est celle de Gary, dans la mesure où il pose la question de la simulation et de l'authenticité au centre de son propos. On a parlé, à propos de ces romans, d'un style neuf et on est même allé jusqu'à dire qu'il s'agissait de romans «étonnamment différents et supérieurs» marqués par un véritable «génie verbal» ainsi que par «un

¹ E. Ajar, Pseudo, Paris, Mercure de France, 1976.

style entièrement nouveau¹». Pour une autre critique, Ajar «est lui-même à fond: il se livre carrément à l'écriture, proprement dite² [...]». Quelle que soit la clairvoyance rétrospective de ces critiques en ce qui concerne la lecture en filigrane de Gary dans Ajar — M. Out-Breut y voit un parallèle facile fondé sur la recherche d'un humanisme idéaliste et pour C. Rochefort, «Ajar, c'est du Gary concentré» — au centre de la métamorphose se trouve «un mélange détonnant de mots conventionnels et de clichés imitant le français parlé [...] une désintégration du langage³ [...]». Or s'il est vrai que les quatre Ajar et plus particulièrement Pseudo se caractérisent par le rôle central qu'y joue le langage (du moins thématiquement et, d'une certaine manière qui reste à préciser, stylistiquement, mais surtout parodiquement), il n'est pourtant pas si évident qu'il s'agisse là d'une «écriture» détonnante — nous supposons ici que C. Rochefort utilise ce terme dans son sens barthésien ou blanchotien — qui

¹ M. Out-Breut, «Romain Gary, le mangeur d'étoiles», Rapports, Het Franse Boek, 1986, n° 2, p. 24. Dans ce genre de comparaison, il faut lire implicitement que les romans de Gary étaient inférieurs, sans génie verbal et de facture traditionnelle, le «style entièrement nouveau ne pouvant renvoyer qu'à l'oeuvre de Gary.

² C. Rochefort, «Romain Gary: une vie comme un roman», Il faut lire, mai 1987, p. 7.

³ M. Out-Breut, op. cit., p.26.

désintègre le langage.

Pseudo est la clé de voûte de l'oeuvre non seulement parce qu'il s'inscrit directement dans la lignée et à la fin d'une série de romans où l'auteur se désigne plus ou moins indirectement à travers une infinité de troisièmes personnes et, d'une manière également plus ou moins naïve, de premières, toutes déterminées par l'opposition réalité-fiction, mais aussi parce que c'est l'ultime pied de nez d'un écrivain aux lecteurs et à la critique. Les précautions rocambolesques qu'il prend pour que sa supercherie ne soit pas éventée avant l'heure (et qui culmineront dans le testament de la dernière heure) sont le pendant de cet ultime volet d'un feuilleton de cape et d'épée et d'une mythomanie quelque peu particulière.

Dans les romans fortement thétiques en effet, le point de vue adopté — troisième ou première personne — est souvent pure rhétorique dans la mesure où c'est toujours le même discours qui constitue, en dernière analyse, l'enjeu de la narration. À la troisième personne, le discours est pour ainsi dire surajouté sur le mode du commentaire omniscient, de l'épiphonème généralisant ou de la maxime, alors qu'à la première personne, il est la narration même. Il n'est donc pas étonnant que Gary ait adopté cette dernière pour ses romans de formation puisque cela lui

permet de formuler de l'intérieur, d'une manière quasi «organique» (pour utiliser un terme bakhtinien) la genèse même de l'opposition qui structure son oeuvre. Il s'agit là d'un procédé analogue à celui du choix d'un personnage naïf dans les autres récits servant à susciter un point de vue parodique par antithèse — la conjonction des deux procédés étant d'ailleurs possible.

Clair de femme et Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable, qui sont les deux romans les plus «traditionnels» de l'oeuvre et qu'on pourrait ranger dans une classe à part dans la mesure où l'idéologie réalité-fiction s'y efface sous sa forme habituelle et semble supplantée par un réalisme psychologique plus développé¹, utilisent également le «je» comme caution d'une certaine authenticité «historique», d'une vérité objective du narré et relèvent ainsi davantage de la feintise que de la fiction proprement dite². Certains lecteurs s'y sont

¹ Il s'agit toujours de la relation à la femme comme ultime réalité.

² Dans les termes de K. Hamburger qui montre surtout la variabilité de la feintise allant de zéro à l'infini, sa relation à la réalité pouvant être nulle ou totale depuis l'invention la plus extrême jusqu'à l'autobiographie réelle (à supposer que cette dernière soit possible dans l'absolu). Dans l'oeuvre de Gary, cette variabilité est exploitée à fond depuis ces deux autobiographies à peine romanesques que sont La Promesse de l'aube et Chien blanc jusqu'à Pseudo qui pousse la feintise jusqu'au canular.

d'ailleurs trompés qui ont cru voir dans Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable une confession de l'impuissance garyenne¹. Or il y a là une preuve intéressante de la façon dont le roman autobiographique (ou l'autobiographie romanesque si l'on préfère) brouille les cartes (à divers degrés) du jeu de la vérité puisqu'à la même époque (1973/74) où il profère cette remarque amère selon laquelle on le relèguerait au cirque et au music-hall dans cette fiction emblématique que sont Les Enchanteurs, il écrit cette autre fiction réaliste autobiographique amère sur le vieillissement et l'impuissance (Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable) et, en même temps, sous un nouveau pseudonyme, Gros-Câlin (1974), La Vie devant soi (1975) pour lequel il obtient le prix Goncourt, et Pseudo (1976), tous au «je».

Au sommet donc de cette mystification constante², un titre comme Pseudo ne peut apparaître, comme celui des

¹ «Dans les salons parisiens on attribuait avec un apitoiement amusé le déclin sexuel du héros à Gary lui-même alors que celui-ci s'octroyait une deuxième jeunesse en recueillant, jubilant, les échos de la montée foudroyante du jeune prodige auteur de Gros câlin [...]», M. Out-Breut, op. cit., p. 25. Pour C. Rochefort, Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable est un livre inaugural car on n'avait jamais parlé si «ouvertement de la sexualité masculine», op. cit., p. 7.

² Le narrateur de Pseudo souligne constamment le caractère de canular de son entreprise.

Enchanteurs, qu'emblématique, particulièrement dans la conjugaison ou la déclinaison du «je» qui s'y dissimule, dans cette posture énonciative qui consiste à masquer un «je» par un autre.

Tout l'artifice de ce roman est un jeu sur le double. Gary se sert d'une doublure feinte, Pavlovitch-Ajar, pour «doubler» ses lecteurs. Stratégie de la déception, des apparences, qui consiste à mettre à la place de l'écrivain, à cette place vide qui est comme la main du mort dans un autre jeu, un double réel feint. Réel au niveau de l'anecdote puisque la «révélation» de Pseudo, c'est qu'Ajar c'est Pavlovitch qui existe comme doublure dans la réalité, et feint parce que tout «je» romanesque ne peut être qu'une énonciation feinte jouant sur une certaine illusion de réel. Le déploiement narratif de ce double consiste à servir d'écran au «je» qui écrit. Or ce déploiement, comme d'ailleurs tous les autres niveaux du roman, est celui d'une antithèse. Là où le «je» est généralement le théâtre, la mise en scène d'une ambiguïté complexe qui joue de la triplicité réel/feint/fictif, l'énonciation de Pseudo se fonde d'un simple renversement antithétique dont on peut schématiser ainsi la figure:

(Gary): Ajar-Pavlovitch / «je» <---> Tonton Macoute / «il»

(Gary)

Ce renversement s'appuie sur la double fonction du titre et du pseudonyme. D'abord, le titre doit être compris antithétiquement puisque la lecture y retrouve un système familial: pseudo renvoie en réalité à son contraire, le vrai, à la simulation fictive (dans le système garyen bien entendu) alors que la réalité, elle, est du «pseudo-pseudo», c'est-à-dire fausse:

Je me suis mis à faire pseudo-pseudo et on a cessé de me remarquer [...] (les autres) simulent, ils font pseudo-pseudo huit heures par jour [...] (21)

Les choses vraies [...] ont été enterrées par les mensonges sous un fatras de pseudo-pseudo. (61)

On pense ici en particulier à Grand vestiaire où tout consistait à fausser le faux du monde pour retrouver, sous ou au-delà du faux, le vrai. Le roman est d'ailleurs traversé par tout un système d'allusions ironiques aux oeuvres de Gary, deux d'entre elles spécifiquement au Grand vestiaire:

Vous ne pourrez plus faire pseudo-pseudo: les vêtements, ça vous prouve (93)

Le pardessus [...] qui

témoignait de ses manches
vides d'une redoutable et
invisible présence humaine¹
[...] (147)

Dans cette perspective, le pseudo-nyme (le faux nom) qui est inscrit sur la couverture directement au-dessus du titre et qui signe le roman devient une injonction: lisez Ajar pseudo, c'est-à-dire comme vraie simulation. Or si la structure énonciative du roman telle que nous venons d'en montrer la figure ne cesse d'affirmer (à l'excès) que Pavlovitch-Ajar est bien l'auteur et que Tonton Macoute-Gary (tout est mis en oeuvre pour que cette équation devienne évidente) ne l'est pas, les allusions sont nombreuses suggérant la possibilité du contraire. De plus, la filiation Pavlovitch-Ajar/Tonton Macoute-Gary est placée ironiquement encore au centre du roman: «Je me sentais donc souvent tel père tel fils» (28); le personnage de Pavlovitch est en quête d'une paternité douteuse, celle de Gary-Macoute qu'il soupçonne d'avoir couché avec sa mère. Père/fils, je/il, auteur/personnage — dans le chassé-croisé

¹ Ailleurs ce sont les chaises dont les formes antithétiques renvoient à Les Couleurs du jour: «Les chaises me font particulièrement peur parce que leur forme suggère une absence humaine», (Pseudo, 125). Cf. «La seule chose qu'évoque actuellement une chaise [...] c'est que quelqu'un n'est pas là» (Couleurs du jour, 265). Ce genre d'allusions, nombreuses dans le roman, de même que certains autres tics typiquement garyens auraient dû alerter les critiques.

de ces couples mystificateurs qui renvoient l'un à l'autre, la tentation est donc grande d'appliquer l'antithèse généralisée du roman à son énonciation même et de dire que sa feintise consiste à se désigner indirectement à travers cette figure: si ce n'est pas Gary, alors ça doit être Gary. Père et fils ont d'ailleurs une curieuse façon de se superposer dans une culpabilité commune:

J'ai beau mentir, simuler la simulation, c'est moi le coupable. (131)
Inconnu, de père inconnu et garanti introuvable [...] c'est en vain que le fils [...] chercherait le père coupable¹. (187)

Cette mascarade est tautologique pourtant dans la mesure où le «je» qui s'expose dans un roman est toujours sans fond, sans profondeur biographique autre que l'imago. Lui faire écran de cette façon, par antithèse, ne peut donc participer que d'un désir de déception sur la personne même de l'écrivain comme butée dernière du jeu. Ceci explique que Gary renvoie à plus tard la vérité du roman² et nie

¹ Culpabilité qui se trouve au centre de l'oeuvre garyenne (on l'a vu, par exemple, à propos de Grand vestiaire) et de Pseudo et liée à l'exploitation de la souffrance humaine par l'art. Pseudo reprend ici, entre autres et presque terme à terme, La Danse de Gengis Cohn (voir en particulier p. 112, 201, 168, 16).

² Voir la citation en exergue de cette analyse.

d'avance (comme c'est souvent le cas chez lui) toute interprétation psychanalytique car il croit que cette dernière consiste à faire lien entre l'écrit et la personne, à déchiffrer l'un par l'autre alors que le seul lien entre la psychanalyse et l'écriture est celui qu'y tisse le nom comme trait du désir¹. En d'autres termes, la stratégie de Pseudo tend à faire du «je» qui y parle un énoncé, un contenu; elle thématise l'énonciation et en fait l'objet d'un secret qui, une fois dé-couvert, dévoilera l'identité réelle de l'écrivain. Les précautions rocambolesques auxquelles nous avons fait allusion, prises par Gary pour qu'il n'y ait aucune chance que l'histoire tourne mal, c'est-à-dire qu'on lui vole sa paternité, sont significatives de ce point de vue. Ce que Gary ne voit pas, c'est qu'il ne s'agit pas de masquer le sujet car celui-ci l'est toujours d'une certaine façon et du moment

¹ De ce point de vue, les pseudonymes garyens sont intéressants puisqu'à Gari, à la fois nom d'actrice de sa mère (cité dans L'homme que l'on croyait, p. 19) et impératif russe de «brûler», succède Ajar: braises; jeu de mots donc car les braises sont le reste du feu mais sont encore ardentes comme dans un feu qui couve. Le pseudonyme est un métonyme: braises pour feu, Gary se désigne encore ici indirectement. Il se renomme du désir d'écrire et du nom d'actrice de sa mère; il est ardent littérateur comme ardent est le désir de sa mère... qu'il le soit. Peut-être faut-il voir un lien ici entre le redoublement du pseudonyme et ce que l'on pourrait appeler «l'écrire la mère» qui parcourt l'oeuvre sous diverses formes et ironisé dans Pseudo: «J'avais fini ma mère. Je l'avais tapée et je l'avais remise à l'éditeur» (66).

qu'il écrit¹ mais le jeu lui-même pour que la feinte reste indécidable. En fait, le canular relève encore de la meilleure feinte, celle qui peut, pour un temps, donner le change sur l'identité, tromper sur une vérité cachée, enfouie sous un langage dénaturé. Le langage de l'auteur qui se dissimule derrière Gary, Ajar et Cie, même s'il participe d'une «grammaire» commune qui permet, par exemple, de retrouver Adieu Gary Cooper dans Pseudo², ne peut être que celui d'une figure im-personnelle, un masque de mots qui n'est porté par personne — disait A. Belleau — et dont aucun testament ne ressuscitera le cadavre. Pseudo est ainsi la théorie romanesque du secret comme Pour Sganarelle était celle d'un roman total qui dit tout. En superposant ces deux textes qui portent d'ailleurs les mêmes initiales comme si tout Gary pouvait se résorber dans cet ultime Post-Scriptum, on obtient une dissimulation qui dit tout, une autre antithèse, une figure où la thèse reste

¹ «Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices» disait Proust dans son Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, Idées, 1954, p. 157.

² C'est peut-être ici qu'il faudrait parler d'un style garyen tel que le définit Blanchot comme «cette nécessité de l'humeur, cette colère en lui, cet orage ou bien cette crispation [...] qui lui viennent d'une intimité avec lui-même, dont il ne sait presque rien, et qui donnent à son langage un accent aussi singulier qu'à sa figure l'air qui la fait reconnaître», Le livre à venir, p. 280. Pourtant, ajoute Blanchot, le style n'est pas encore l'écriture.

implicite à travers sa négation.

Lorsque D. Bonna déclare dans sa biographie que l'oncle est un anti-Ajar et que «Gary se peint lui-même pire qu'il n'est, pire même qu'il ne semble dans des couleurs bouffonnes ou sinistres, uniquement pour persuader son public que ce n'est pas lui qui écrit¹», elle rate le fait que le jeu de Pseudo est typiquement garyen justement parce que la doublure (je/il) qu'il y met en scène est une parodie de lui-même mais que, comme toute parodie garyenne, il faut la lire à l'envers comme épreuve de ses valeurs positives². Le narrateur de Pseudo ne déclare-t-il pas d'ailleurs:

autant pousser pour me fuir
jusqu'à la caricature.
M'autodafer. Me bouffonner
jusqu'à l'ivresse d'une
parodie où il ne reste de la
rancune, du désespoir et de
l'angoisse que le rire
lointain de la futilité. (189)
(Nous soulignons: brûler comme
acte de foi?)

Plus loin, comme si cela ne suffisait pas, alors que Dieu expose à Pavlovitch-Ajar ses conceptions artistiques sur la souffrance et l'art, Pavlovitch commente: «C'était tonton Macoute tout craché» (203).

¹ D. Bonna, op. cit., p. 356.

² Nous rappelons la préface à Clowns lyriques déjà citée où Gary parle de son «genre de drôlerie».

Cette antithèse énonciative ne fonctionne toutefois pas isolément de la structure globale du roman¹. On retrouve la même figure généralisée à toute la dérision du langage qui en constitue un des aspects majeurs. Écho direct de Adieu Gary Cooper, le langage y est traité et dénoncé à la fois comme instrument du lien social et source d'aliénation engendrant «l'appartenance» (9-11). À partir de sa position d'aliéné pour les autres mais implicitement sain d'esprit parmi les aliénés, en cure dans une «école psychiatrique d'antipsychiatrie» (44), le narrateur peut se livrer, depuis ce porte-à-faux thématique, à une caricature du stéréotype et du cliché, en quête d'un langage innocent qui éliminerait le malentendu et les structures de pouvoir

¹ Dans «Les raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar», Hebrew University Studies in Literature and the Arts, tome 14, printemps, 1987, p. 120-145, A. Lorian fait une étude des expressions causales qui foisonnent chez Ajar et conclut que pour la plupart, elles servent au déclenchement de la facétie, de l'absurde. Pour cette raison, il les nomme causes paradoxales ou causes facétieuses. Il serait plus juste d'intégrer cette réflexion à un niveau supérieur d'analyse comme cause antithétique liée au caractère généralement polarisé que nous avons dégagé dans l'oeuvre. Exemple:

- Au secours, murmura-t-il,
car il savait qu'en hurlant,
c'est du pareil au même.
(Pseudo, 119)
- La vie est une affaire
sérieuse, à cause de sa
futilité. (Gros câlin, 56)

de la langue au profit d'une communication véritable, celle de «l'organe populaire» (le coeur) et de la fraternité.

Ce style entièrement nouveau censé désintégrer le langage, dont parlait la critique et qui n'est donc qu'une pratique généralisée de l'antithèse et du jeu de mots, ne subvertit en réalité rien du tout car l'antithèse, loin de représenter une subversion du sens, en est au contraire la figure privilégiée dans la mesure où le sens même est fondé sur l'opposition¹. Comme il s'agit d'un phénomène global, nous nous contenterons d'en citer quelques exemples particulièrement représentatifs:

J'ai fait des études de linguistique, afin d'inventer une langue qui m'eût été tout à fait étrangère. (31) (Il s'agit ici du leitmotiv de la langue adamique dont nous avons déjà parlé. Dans Pseudo le narrateur tente d'apprendre le Swahili et le Hongro-Finnois pour échapper au sens et au lien.) (11-31)

[...] établir entre nous des rapports d'incompréhension et d'incommunicabilité fraternels [...] Il est faux de prétendre que les peuples [...] se foutent sur la gueule parce

¹ Elle peut l'être à la limite dans certains cas quand elle tend vers le paradoxe c'est-à-dire vers l'indécidable mais la plupart du temps, et surtout quand elle devient un style, elle tend vers la simple alliance d'idées inverses visant à produire un effet comique sans pour autant supprimer l'opposition binaire. Elle relève alors surtout d'une ironie au premier degré.

qu'ils ne se comprennent pas.
Ils se foutent sur la gueule
parce qu'ils se comprennent
[...] Je suis devenu furieux
et j'ai distribué quelques
gnons, car rien ne me fait
plus horreur que la violence
[...] (32)

Les mots ont horreur de la
santé parce que ça les rend
malades. (44)

La meilleure façon de prouver
que vous n'existez pas
vraiment, c'est de se montrer
à visage découvert. (68)
(Prépondérance de la maxime.)

Les millions de vrais canulars,
on les reconnaît à leur
absence de traces. (46)

Faites-nous (un document)
dépourvu de toute valeur et
alors là, ça sera un document
humain vraiment authentique.
(48)

J'ai fait des métiers les uns
plus inaperçus que les autres,
je me faisait bien voir. (52)

Il avait besoin de fragiles
autour de lui pour se sentir
un peu plus fort. (63)

J'essaye toujours de parler à
l'envers, pour arriver à peut-
être exprimer quelque chose de
vrai. (122) (On pense ici à
Garantier dans Les Couleurs du
jour.)

Excusez-moi de gueuler, c'est
faute de voix. (143) Etc.

Tous ces exemples culminent dans l'inversion totale du sens dans le non-sens comme on pouvait logiquement s'y attendre: «Il y avait des carnatus qui s'aspertaient pour plus d'insignifiance. Les clocs barbotaient pour eziauter les babettes et refouler les mots [...]» etc. (160). Certains passages relèvent également du délire (voir en particulier p. 99 et 165). Tous ces procédés que l'on peut d'ailleurs trouver chez des écrivains comme Queneau (il y a plusieurs allusions à Zazie dans Pseudo), Vian ou Céline (délire) rappellent ici davantage l'humour de certains monologuistes de scène (comme Coluche) ou écrivains populaires (San Antonio) à cause, précisément, de leur caractère systématiquement antithétiques qui en fait les termes marqués d'une idéologie plutôt que le léger déplacement d'un «oui, mais¹...».

¹ Comme c'est le cas chez le Don Quichotte de Cervantes dont la simulation consiste précisément à seconder ce qu'il imite pour mieux le nier (dialectique de l'ancien et du nouveau, M. Robert, op. cit., p. 33); on peut également penser ici au Candide de Voltaire et à son «Cela est bien dit [...] mais il faut cultiver notre jardin» ou au Ferdydurke de Gombrowicz encore plus pertinent: «Oui, certes, il existe une violence permanente dans le monde de l'esprit: [...] nous sommes seulement fonction d'autrui [...] il y aurait de quoi devenir enragé — s'il n'y avait pas ce petit mot de «mais» qui rend la vie à peu près possible», 10/18, 1973, p. 13. Ceci d'autant plus que dans son testament, Gary cite Gombrowicz pour expliquer qu'il a écrit les Ajar pour échapper à la «gueule» qu'on lui faisait (Vie et mort d'Émile Ajar, Paris, Gallimard, 1981, p. 16).

Le comique quelque peu excessif de Pseudo se rapproche également de celui des monologuistes par la fréquence des jeux de mots¹ et plus particulièrement ce que l'on pourrait appeler le littéralisme² qui exploite le rapport dénotation/connotation des mots par la distortion de l'un au profit de l'autre ou l'étrangeté qui naît du fait de les placer hors de leur contexte stéréotypé. Il s'agit là encore de produire un contraste au moyen d'une fausse innocence (du narrateur) qui crée un contexte favorable à une ironie dénonçant la perversité du langage. Ce n'est pourtant pas ici l'ironie que Barthes définissait comme la question posée au langage par le langage. Cet excès (antithèse, jeux de mots, ironie) de figures n'a pour effet au contraire que de renforcer la dimension expressive du

¹ «Ils ont appelé les flics pour injurer à la voie publique» (19). «Collabo comme lui, au service des mots et payé par eux, car les mots rapportent» (41). «On reconnaît notre état de canular à nos cris défiant toute concurrence» (45). «Elle prenait des notes en sténo, pour me réduire» (96). «Là où il y a des gènes, il n'y a pas de plaisir» (66). «C'est tout de suite naufrage et panique à bord avec S.O.S. et absence universelle de chaloupes de sauvetage» (76). Ces deux derniers particulièrement dans la veine de San Antonio.

² «Je présentais évidemment certains signes extérieurs d'existence» (24). «Il faut changer de nom tout le temps si on ne veut pas se laisser constater» (57). «[...] n'importe quoi pour prouver que je n'ai aucun rapport» (49). Ces jeux de mots sont généralisés dans les trois autres Ajar, particulièrement dans La Vie devant soi dont il constitue tout le ressort comique, le narrateur étant un enfant.

langage en simulant son opacité, ironisant par là même la critique et les romans modernes¹, pour mieux affirmer sa transparence. Comme tous les essentialistes, Gary porte le deuil impossible de la castration, de l'inadéquation du langage au Réel, deuil raté dont la contrepartie ne peut être qu'une croyance à son adéquation à la réalité (didactisme) dans laquelle toutefois le Réel ne peut que faire retour comme cette culpabilité qui tente de s'exprimer dans Pseudo sous la forme d'une mutilation du langage, de son court-circuitage par la dérision. Pourtant cette mutilation ne peut, d'une manière symptomatique, que renforcer le sens, soit en le niant (antithèse), soit en l'implicitant (ellipse). Ces deux figures en effet se complètent pour suggérer le sens dans son absence même. Simultanément le texte se sent obligé de faire la théorie de sa propre négation/subversion comme si elle avait besoin d'une justification ou d'une explication:

S'il y a une chose dont les
mots ont horreur, c'est les
jeux de mots: ça les

¹ Une des cibles récurrentes de Pseudo est d'ailleurs l'ambiguïté elle-même: «Le grand truc à la mode [...] dans le vent. Au goût du jour.» (72) Ambiguïté qui consiste justement pour Gary dans un canular qui affiche son ironie: «Je n'ai jamais rien fait pour toi, répéta-t-il ironiquement, ambigu, jusqu'au bout et comme toujours» (105). Cf. aussi p. 131 et 135 à propos de La tendresse des pierres: insistance sur l'ironie, mentionnée deux fois, l'insistance étant soulignée par la structure elliptique de la phrase.

débusque... (44)
 Je dis «l'attaque du fourgon postal» parce que ça n'a aucun rapport avec le contexte et il y a là une chance à ne pas manquer. Je ne veux aucun rapport avec le contexte. (12)

Mais dans le même mouvement fait retour une nostalgie de l'authentique, de l'original, qui joue en contrepoint à l'ironie du roman:

Je voulais parler de choses vraies. Mais le choses vraies, tu sais bien, on n'y a plus droit. C'est tabou. L'amour, l'enfant, la mère, le coeur... enfin l'organe populaire, je veux dire, ça fait plouc. C'est mélo, misérabilisme, sensiblerie, sentiments, médiocrité, ce n'est plus de la littérature, quoi. Et ce n'est pas nouveau. C'est permanent, et le permanent, c'est réac, parce que ça ne veut pas changer. Ce n'est pas original [...] (61)

C'est le narrateur de Pour Sganarelle qui perce ici à travers les sarcasmes, un narrateur qui a fait une dernière fois appel au comique juif des cabarets yiddish et à propos duquel les critiques faisaient quelques réserves à cause de son humour «un peu excessif, un peu agressif¹ [...]»

¹ La Danse de Gengis Cohn, p. 9; chapitre «Je me présente»!

Si l'imagen peut être assimilé à la gueule que l'on fait à l'écrivain indépendamment de ce qu'il est et de sa volonté, il existe également une imagen qui n'est pas celle du public ou de la critique mais celle de l'écrivain lui-même. L'autobiographie romanesque est bien le lieu par excellence de la lucidité en ce qui concerne sa position de sujet de l'écriture, c'est-à-dire sa position dans le langage. À cet égard, la phrase qui pourrait servir d'épigramme au genre est celle de Barthes dans cet ouvrage canonique qu'est le Roland Barthes par Roland Barthes: «dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent¹». Pseudo est-il cette extrême lucidité qui rejette une fois pour toutes l'authenticité d'une expression ou d'une description, fut-elle antithétique ou elliptique, au profit d'une nomination sans profondeur, inquiétante étrangeté d'un chevauchement entre le fictif et le réel, d'un signifiant toujours déplacé et dont le temps n'a d'autre étendue que celle de son énonciation?

C'est peut-être ici que ces deux textes que nous avons souvent fait dialoguer peuvent se conjuguer pour produire un effet de Réel (de vérité?) relançant à l'infini la question car Barthes conclut son fragment sur la coïncidence entre le sujet et son symbole, sur le sujet

¹ Op. cit., p. 60.

comme effet de langage, par cette phrase prophétique: «écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse, mais c'est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide¹».

Tout écrivain écrit sur lui-même et dans ce récit perpétuellement remanié qui est à lui-même son propre référent, qui entretient donc avec la mort une relation intime, la mort peut faire retour comme acte manqué — mais non raté, cette fois — comme angle mort d'une lucidité avortée.

¹ Ibid., p. 62.

V. Conclusion: Mythe et lisibilité

[...] le sens, l'art, le sexe ne forment qu'une même chaîne substitutive: celle du plein [...] Ainsi pourrait-on dire que tout texte classique (lisible) est implicitement un art de Pleine Littérature [...] Cette pleine littérature, lisible, ne peut plus s'écrire: la plénitude symbolique (culminant dans l'art romantique) est le dernier avatar de notre culture.

R. Barthes

L'écrivain, quand il se veut moral, fait la morale, dans tous les sens du terme; entre autres, il fait des remontrances parce que c'est lui qui fixe les règles; d'où l'éventuel mépris à l'égard de ses propres personnages, voire ses lecteurs [...] Il n'y a pas de pire mensonge et de pire nihilisme que d'interpréter l'acte littéraire en termes de création [...]

J. L. Marion (Art Press)

L'oeuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite.

P. Valéry (Tel Quel)

Une civilisation qui se dépouille de ses voiles de mythes ne mène pas seulement à la nudité: elle mène à l'invisibilité [...] Le tout est de viser haut et ferme dans l'imposture, avec génie [...] Si Dieu doit naître un jour, c'est que nous aurons su l'inventer. Sans compter qu'il n'y a aucune preuve, aucune, que la réalité existe. La terre et l'humanité, c'est peut-être la littérature de quelqu'un [...] Le comte de Saint Germain le savait parfaitement et lorsqu'il annonçait la venue de l'âge de la Raison, il entendait par là que la science saurait enfin à quel moment passer la main à l'art¹.

Le projet garyen d'un roman total qui à la fois remythifie et démystifie une réalité rendue doublement insupportable par le discours de la science et celui, mythique, du spectaculaire (quoi de plus mythique que le kitsch) échoue devant son propre pouvoir de mystification².

¹ R. Gary, Europa, p. 204-205.

² M. Angenot résume ainsi la conception barthésienne du mythe: «Configuration idéologique spécifique, et particulièrement d'images (formes du mythe) véhiculant et dissimulant une maxime idéologique qui lui est co-extensive (signification du mythe)», Glossaire pratique de la critique contemporaine, p. 138. Cette définition nous paraît s'appliquer au roman garyen qui évidemment ne se voit pas comme tel mais plutôt au sens original,

Aux mythes qu'il dénonce, il ne peut qu'opposer un contre-mythe qui, s'il montre bien ceux-là comme tels, n'en reste pas moins captif de la naïveté d'un constat, fut-il ironique, qui n'ouvre aucun espace à sa propre démystification.

Car la spécificité du spectaculaire, justement, est de pouvoir toujours et partout récupérer la résistance qu'on lui oppose, la subversion qu'on tente de faire jouer contre lui, en signifiant cette résistance ou cette subversion dans un nouveau mythe protéiforme qui les englobe et les annule. C'est là probablement la raison pour laquelle il n'y a plus d'écrivains heureux et que le roman-pamphlet semble désormais quelque peu dérisoire au-delà de la satisfaction narcissique qu'il procure à court terme¹. C'est là aussi sans doute une des prises de conscience majeure de la modernité, conséquence incontournable de la perte d'innocence du langage, pour ne pas dire de sa duplicité. La transgression aujourd'hui se doit d'être plus retorse qu'un adversaire dont l'aspect diffus ne peut être déjoué (ou joué) qu'indirectement sous les formes de

allégorique, du terme. Notons toutefois que pour Barthes le mythe ne cache rien, il déforme (Mythologies, p. 207) et que le roman garyen prétend déformer la réalité (parodie, simulation).

¹ Celle de cette complicité imaginaire dont on a déjà parlé à propos de la parodie.

l'indécidable ou de l'atopique.

Le double rôle composite que se donne le roman garyen, mélange du joueur de flûte de Hamelin et du taon de la cité sur les planches de la commedia dell'arte, se démarque désormais d'une fiction qui puisse à son tour mythifier le mythe¹, le prendre à revers, pousser le semblant à son comble, «combattre l'illusion par les moyens de l'illusion [...] la pousser à son paroxysme, jusqu'au point où c'est la réalité elle-même qui apparaît comme illusion²».

Si responsabilité de la forme il y a, en choisissant historiquement de réhabiliter la lisibilité d'un certain réalisme mythique, Gary tourne résolument le dos à une modernité qui affirme le caractère mythique de tout réalisme. Réaliste par sa vocation de tout dire, de rendre la complexité et le foisonnement du monde, naïf et schématique par l'aspect démonstratif de la thèse qu'il défend, le roman garyen est également mythique par sa prétention idéologique à maîtriser entièrement son sens et

¹ R. Barthes, op. cit., p. 222.

² G. Scarpetta, L'artifice, p. 26. Celui-ci prône «les univers indécis, équivoques, piégés, toujours sur le point de basculer dans le simulacre [...], le jeu des métaphores proliférant à l'infini, du surcodage culturel systématique, du gaspillage et de l'ivresse des signifiants [...] l'exhibition formulée de l'épaisseur matérielle de la langue (Gadda)» (p. 27), bref, tout ce que Gary dénonce comme «roman du langage».

à imposer sa propre clôture. Il va plus loin toutefois que le simple réalisme car là où ce dernier fait passer une causalité artificielle pour une nature, à savoir l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste pour se naturaliser, dissimuler ce qu'elle a de fictif et de concerté¹, le mythe garyen est plus retors: il affiche ses intentions et son caractère fictif mais pour mieux naturaliser un discours motivant qui envahit la scène de la fiction sous les diverses formes étudiées jusqu'ici. Nous avons mentionné, dans notre introduction, qu'il s'agissait d'une vraisemblance à la fois retorse et naïve qui consistait à afficher les signes de la fiction tout en faisant croire à son pouvoir représentatif (mimétique). C'est dans ce tourniquet que se loge le mythe d'une authenticité (le plus faux que le faux doit être nécessairement vrai), d'un signifiant vide où le concept (la Littérature, l'authentique) peut emplir la forme du mythe sans ambiguïté. Le discours ramène ainsi toute la fiction à du lisible, à un «dit», c'est-à-dire en fin de compte à une transparence de la littérature (il n'y a pas de profondeur, rien n'est caché) qui élimine le code symbolique (le pluriel, la transgression, l'excès, la

¹ G. Genette: «Vraisemblance et motivation».

polysémie) au profit des autres codes (sémique, herméneutique, actantiel, référentiel, d'accréditement) qui eux, privés de ce dernier, contribuent surtout à la motivation¹. Ces codes, qui sont d'ailleurs, pour ainsi dire, des codes de «remplissage», contribuent dès lors à élaborer un mythe du rempli, du plein de signification (surdétermination sémantique) qui est l'envers du mythe de la modernité que Gary érige dans Pour Sganarelle en mythe de l'absence, du blanc, du langage, etc. Le champ symbolique, habituellement le lieu de la multivalence et de la réversibilité² sera donc ici l'opposé, le lieu de la désambiguïsation, de l'inscription du symbole dans une antithèse, étant entendu qu'antithèse et ambiguïté ne font pas bon ménage. La désambiguïsation, qui agit même à l'intérieur de l'ironie et de la simulation, ne peut que refermer le roman sur ses codes culturels. Chez Balzac et Flaubert, par contre, que l'on considère pourtant comme les

¹ La détermination de critères structuraux permettant une différenciation qualitative des oeuvres est bien sûr une question assez difficile à résoudre. Nous pensons qu'elle se joue entre le stéréotype et le symbolique. Du côté mineur, disons de la culture de masse, le stéréotype et la lisibilité prédominent, du côté majeur, la richesse, la complexité symbolique. On peut ainsi proposer une échelle en fonction du degré de l'un ou de l'autre et, comme on va le voir, selon le degré de participation du lecteur qui en est le corollaire.

² R. Barthes, S/Z, p. 26.

sommets du réalisme, ces codes culturels sont toujours pris en écharpe par un symbolique qui les fait dériver. Barthes a montré comment pour Sarrazine et Bouvard et Pécuchet, mais pour aborder la question d'un point de vue différent on peut se référer à S. Felman. Celle-ci lie folie et ambiguïté et montre, dans une analyse de L'illustre Gaudissard, que l'ironie balzacienne est l'envers du pathétique et que par elle «le mystificateur mystifié» se démystifie. De plus, c'est ainsi que le texte «s'écrit comme lecture» dans un réalisme truqué qui se parodie lui-même et se relativise¹.

Or cette désambiguïsation compulsive et fantasmatique qui envahit le roman garyen peut être assimilée, à quelque niveau qu'elle se situe, à une tentative de réduire la polysémie inhérente du langage à la monosémie d'un message autoréférentiel par le discours explicatif, la répétition des mêmes thèmes et le classement des termes oppositionnels binaires dans des paradigmes clairement marqués.

Il y a bien sûr des symboles dans ces romans mais leur portée (leur multivalence) est limitée par le thétique qui les tire toujours du côté du système idéologique pour en

¹ S. Felman, La folie et la chose littéraire, p. 13 et 136-137.

faire des symboles lisibles¹. C'est là une des spécificités du roman à thèse qu'un sens, privilégié, prime sur tous les autres possibles et tend à imposer son système unique de représentations. En d'autres termes, le symbole garyen est une connotation mythique qui renvoie toujours à la lisibilité d'un même message: celui d'une Littérature qui affiche partout ses signes pour mieux les naturaliser. Croire à ses représentations, c'est donc penser qu'on peut limiter un symbole à une représentation à laquelle on veut l'assujettir.

La série d'oppositions binaires qui parcourt toute l'oeuvre et qui forme un réseau de dérivations substitutives et connotatives renvoie ainsi en premier lieu à une opposition fond/forme qui la définit comme style plutôt que comme écriture et, ultimement, comme communication puisque la forme est au service d'un message rédempteur, transformateur du monde. En fait, l'opposition réalité/fiction et l'accent mis sur le pouvoir de conviction de cette dernière contiennent déjà cette dichotomie puisque la réalité y est bien considérée comme un fond à exprimer/transformer/déformer via la parodie et

¹ Nous renvoyons à la distinction entre le lisible et le scriptible, ce dernier défini comme «ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit)», S/Z, p.10.

la simulation¹. Le roman garyen se contredit donc fondamentalement quand il thématise son absence de profondeur ou de secret puisqu'il inscrit dans sa forme même le paradigme mythologique double d'un signifiant chargé d'exprimer un signifié considéré non comme une forme mais comme un donné irréductible et dernier². Si certains personnages meurent d'avoir voulu passer de l'autre côté de la réalité (ou de l'illusion) et sont ainsi condamnés pour leur réalisme, leur auteur, qui se moque de leur naïveté (la mort n'est qu'un manque de talent, d'imagination), ne fait que répéter leur illusion en la parlant dans une structure ironique qui renvoie à la certitude d'une parole arrêtée proférée par un sujet qui y adhère sans ambiguïté.

La métamorphose Ajar déplace légèrement l'opposition fond/forme en opposition norme/écart plus directement tributaire de la conception garyenne du langage³. La

¹ En ce sens, le style garyen (autoréférentiel, parodique, antithétique) s'étend également, par exemple, à la catégorie des personnages dont la fonction symbolique est toujours marquée, elle aussi, très clairement: ceux qui appartiennent à la réalité et ceux qui représentent la fiction. Quant aux narrateurs, ils sont toujours du côté de la fiction, cela va sans dire.

² «Le mythe est une parole définie par son intention beaucoup plus que par sa lettre», R. Barthes, Mythologies, p. 209.

³ Puisque c'est du langage qu'il est surtout question dans les quatre romans d'Ajar. Bien que cela soit plus évident dans Pseudo, il n'en reste pas moins que l'imposture Ajar consiste essentiellement à camoufler son

satire y passe par une différence qui n'existe comme telle que par rapport à une norme (déformation du langage parlé, écart vis-à-vis du langage littéraire «traditionnel» qui ne peuvent en définitive que reconduire ce dernier en affichant négativement ses signes) et, en tant que telle, elle trouve aisément sa place en s'inscrivant dans le code comme anti-code¹. L'écrivain assume alors véritablement son rôle de magicien ou de sorcier, alibi de la tribu, sur qui peut ainsi se projeter et se fixer l'a-normal pour que le normal puisse continuer à fonctionner sans rupture.

Le roman garyen relève bien dès lors d'une idéologie historique; d'une part, il y a toujours, implicitement ou explicitement, une fin heureuse de l'histoire (dans les deux sens du terme) et d'autre part, il fonctionne comme un procès de sens débouchant inéluctablement sur une vérité finale (l'Histoire y occupe d'ailleurs fréquemment la place de grand Référent). Son aspect réaliste (représentation/vraisemblance) et son aspect thétique (clôture du sens) se combinent, l'un servant de caution à

style (à le remplacer par un autre) c'est-à-dire à reprendre le même signifié sous un autre signifiant.

¹ Contrairement, par exemple, aux «déplacements» subtils qu'un Queneau fait subir au langage et qui remettent constamment en question son adéquation au réel, ou encore au rythme «sémiotique» (Kristeva) et à la polysémie de l'écriture célinienne qui ont plutôt pour effet d'"inexprimer l'exprimable" (Barthes).

l'autre, mais la thèse schématise irrémédiablement la vision du monde qu'implique le roman «total». Le désir de proférer un message sans ambiguïté pour que son signifié puisse passer directement dans la réalité et la métamorphoser reste plus fort que celui d'offrir un spectacle réaliste. Si le roman moderne (l'anti-roman) est, pour Gary, impuissant du point de vue de la création d'un monde, c'est que ses signes sont décrochés d'une origine, d'une authenticité (la réalité comme signifié) au profit d'un flottement qui pointe l'incertitude même du sens et, partant, d'un métalangage fictionnel (il s'agit plutôt, dans ce cas, de dire sans nommer ou, comme disait M. Robert, de taire en désignant). Si fiction et réalité peuvent s'anastomoser dans un texte réversible¹ où les symboles ne sont plus limités par l'antithèse, ce «combat de deux plénitudes²», si la réalité n'est plus une source (mythique) d'altérité radicale, de représentations, substance hétérogène au langage, il n'y a plus de place pour un sens fixe ni pour la morale rédemptrice qui en découle. Dans le roman garyen, il faut donc également que l'origine des voix soit toujours marquée clairement, que

¹ À entrées multiples, dont le sens n'est pas épuisé dans le déroulement linéaire d'une énigme et d'une vérité.

² R. Barthes, *S/Z*, p. 34.

l'appropriation de la parole soit renforcée partout, celle qui appartient à l'Auteur¹ y étant toujours démarquée comme celle de la fiction et celle des personnages catégorisée comme on vient de le noter. Tous ces éléments concourent à la stabilité du sens, des voix, des origines, des thèmes, bref, de l'idéologie qui sous-tend l'oeuvre romanesque. Cette accumulation des signes de la lisibilité définie, au chapitre précédent comme kitsch, s'oppose évidemment à la multivalence sémantique qui, elle, subvertit directement toute notion de propriété ou d'origine. En ce sens, la figure essentielle des romans de Gary, l'antithèse, fonctionne constamment comme un rappel de la propriété (dans les deux sens du mot: à la fois ce qui appartient à, mais aussi ce qui est propre et délimité) du discours. Cette propriété est absolument nécessaire à la bonne communication du message. L'économie du roman est donc synonyme d'une bonne gestion du sens comme valeur; le roman en est le lieu de rassemblement et de concentration et en permet la transmission, sans perte ni excès indus, à un lecteur client. Le signe sert de monnaie d'échange bloquée sur l'équivalence signifiant/signifié, c'est-à-dire sur un cours de change fixe. En d'autres termes, la «distribution

¹ Comme nous l'avons montré à propos de la métafiction et de la parodie.

de la propriété symbolique¹ s'accomplit bien dans le sens d'une expression et selon les voies d'une habitude (d'un stéréotype narratif et sémantique).

Cette lisibilité qui remplit par la répétition et la surdétermination² doit enfin être directement liée à l'horreur du vide qui constitue, à son corps défendant, la cause même de la parole romanesque garyenne³. Celle-ci s'évertue imaginativement et compulsivement à combler le manque en éliminant systématiquement toutes les possibilités autres que celles inscrites dans l'axiologie binaire qui forme son fondement et on peut dire que

¹ P. Sollers, «Écriture et révolution», dans Théorie d'ensemble, p. 68.

² Barthes note encore dans S/Z que le langage didactique comme le langage politique ne soupçonnent jamais la répétition de leurs énoncés empoissés de stéréotypes culturels. C'est évidemment beaucoup plus vrai chez Gary que chez un écrivain comme Balzac où l'empoisement ne totalise pas l'écriture.

³ Au sens lacanien du Réel tel qu'en lui-même le suscite le symbolique. Pour S. André, «le réel est en vérité produit dans sa fonction de cause par l'effet du symbolique», Que veut une femme?, p. 102. Dans un ouvrage récent, R. Richard, citant H. Aquin: «Le néant distingue, tout comme la marge invente le texte», (Blocs erratiques, Montréal, Les quinze, 1977, p. 270), commente: «Cette citation pose clairement que le jeu textuel se joue non pas entre le texte et la réalité, entre texte et référent, et moins encore en termes de sui-réflexivité [...] mais plutôt entre texte et hors-texte, entre texte et marge, entre texte et code», Le corps logique de la fiction, le code romanesque chez Hubert Aquin, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 12.

«l'imaginaire du narrateur, c'est-à-dire le système symbolique à travers lequel il se méconnaît, a précisément ce caractère d'être asymbolique¹». Le roman total (qui dit tout) est un fantasme de représentation adéquate dont la suite des phrases opérant sur le monde en comblerait le vide². De ce point de vue, la femme-fiction omniprésente dans l'oeuvre est particulièrement significative et plus particulièrement encore dans Les Enchanteurs où elle est décrite comme un morcellement rassemblé en un corps total et fictif enfin recréé par la fiction:

Vous prenez à Louise le dessin des lèvres, à Françoise le coin du sourire, à Christa le bout du nez, à Jenny les sourcils, à Marie le doux calice, vous prenez ici un cou, là un menton, ailleurs une nuque: ce sont des babioles, mais elles vous aident dans votre quête d'authenticité. (319)

L'imagination de Gary n'oeuvre pas à «désarticuler le monde», comme le dit G. Gallagher, pour le restructurer ensuite abstraitement (sans rapports avec la réalité)³ mais bien plutôt à partir d'un morcellement constitutif vers le

¹ R. Barthes, S/Z, p. 73.

² Ce que nous nommions ailleurs traiter le Réel par l'imaginaire.

³ G. Gallagher, L'Univers de Gary, p. 68.

rassemblement en un corps idéal (corps de la fiction) qui se donne à lire comme totalité. Le manque constitutif est ainsi inversé en la plénitude de ce qui n'existe pas.

Le roman passe ainsi du côté d'une Littérature dont le sens dernier naturalise tout dans la généralisation assertive de son métalangage. Ce que la lisibilité renforcée à tous les niveaux signale au lecteur, c'est, par la métafiction qui la désigne directement, la parodie qui l'oppose à la réalité et la simulation qui la rétablit comme vérité à travers l'épreuve inversante du faux, la littérature elle-même comme signification. Les signes habituels — métaphore stéréotypée, passé simple, troisième personne, style indirect — ne suffisent pas à la compulsion garyenne d'auto-désignation, il lui faut redoubler tous ces signes déjà mythiques de ceux, inversés, de la modernité afin de mieux les nier tout en s'affirmant comme sens de par cette négation même.

En somme, le lieu le plus évident du mythe garyen, c'est l'ubiquité de l'autoréférence qui, comme on l'a vu, loin de questionner l'adéquation de la fiction à la réalité et d'être une dramatisation de son propre fonctionnement, ne fait que sursignifier son message (je suis littérature) et fonder le réel dans du toujours déjà écrit. De cette

manière, le roman irrealise la réalité¹ et naturalise une littérature qui peut désormais réintégrer le continuum sémantique dont le tissu était rompu par le manque et la duplicité du langage. On comprend alors pourquoi Gary s'acharne tant à nier la modernité: son entreprise vise un but tout à fait opposé. Là où celle-là tente de démythifier la littérature comme institution garante d'un certain ordre représentatif qui légitimise une consommation sans risque, le roman garyen, lui, tend à «livrer une essence sous les espèces d'un artifice²» par un spécieux mélange de vraisemblable et de faux³ qui se désigne comme tel et, par là même, comme authentique. C'est pourquoi l'ironie omniprésente dans ces romans ne marque pas une

¹ Le fameux «réalisme sans réalité» de Pour Sganarelle; cette apparente contradiction n'en est pas une puisque le mythe réaliste, c'est justement de prétendre copier la réalité tout en lui substituant constamment (nécessairement) un réel déjà écrit. D'où le foisonnement des références à des oeuvres d'art (littérature, peinture, musique) qui envahit ses romans. Le phénomène n'a rien à voir avec l'intertextualité telle que définie par la critique actuelle mais sert d'emblème de la culture qu'elle désigne ainsi comme Référence.

² R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 28.

³ Reprenant une distinction proposée par L. Hutcheon, S. Suleiman note que le roman à thèse «tend à brouiller la différence entre les référents fictifs et les référents réels dont les référents fictifs ne sont que des analogues». Elle ajoute que cette tendance l'éloigne radicalement de la fiction moderne réflexive qui, elle, met l'accent sur le statut construit, artificiel, fictif de ses référents; Le roman à thèse, p. 182.

distance par rapport à ses propres représentations (à la fois inévitables et impossibles, là réside l'ambiguïté). Cette distance qui consisterait à symboliser ses propres images, à les formaliser dans une structure narrative de telle sorte qu'elles soient toujours déplacées, décalées, redoublées, ou pluralisées¹, ce à quoi nous faisons allusion plus haut en parlant d'un mythe artificiel qui démystifie sa propre démystification. L'ironie garyenne appartient donc elle aussi au métalangage, au dernier mot sur la naïveté d'un mythe dont elle se croit la démystification dernière.

Ce que nous venons de récapituler ici comme le régime de sens particulier à l'oeuvre étudiée ne trouve sa réalisation cependant que dans cette instance jumelée à l'écriture qu'est la lecture. Le corollaire de la distinction entre textes lisibles et textes scriptibles (ou entre oeuvres et textes) et que l'on peut considérer comme partie intégrante de la modernité², c'est un lecteur qui

¹ Comme le montre bien, par exemple, à propos de Kundera, «L'esthétique de la variation romanesque», d'Eva le Grand, L'infini, n° 5, hiver 1984, p. 56-63, ou l'oeuvre de Gombrowicz (entre autres).

² Pour Sollers, par exemple, l'écriture est un travail «relancé par un fonctionnement qui n'avance pas vers un «sens» ponctuel mais trace la scène des transformations signifiantes changeant le mode de lecture rhétorique et parlant en un espace multiple, actif, infini», Théorie

prend une part active dans la construction du texte. La lecture n'est plus conçue comme la réception passive d'un message (didactique, moral) unique que lui imposerait le roman mais elle-même comme un jeu de signifiants en interaction avec ceux du texte. Le lecteur n'est plus le simple consommateur d'une histoire, que celle-ci soit divertissante, critique ou qu'elle lui propose un modèle auquel s'identifier. Or nous avons montré que la redondance excessive¹ du roman garyen va de pair avec un pathétique qui fait fortement appel à l'identification d'un lecteur (complicité avec la narration contre la cible de la parodie par exemple) ainsi doublement codé dans le roman. La structure d'apprentissage des premiers romans, de preuve dans Les Racines du ciel, la relation directe des personnages des autres romans à l'opposition réalité-fiction, particulièrement dans Les Couleurs du jour, Les Mangeurs d'étoiles et La Danse de Gengis Cohn, la prépondérance discursive dans Les Enchanteurs etc. ont l'effet d'exercer une véritable persuasion sur le lecteur,

d'ensemble, p. 404. Voir aussi J. L. Beaudry, Écriture, fiction, idéologie, dans le même ouvrage (Écriture/lecture) et Barthes: «Pour renverser le mythe de l'écriture [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur», Bruissement de la langue, p. 66-67.

¹ «Il y a redondance excessive lorsqu'un texte est si prévisible qu'il n'offre au lecteur encodé aucune aire d'incertitude ou d'indétermination», S. Suleiman, op. cit., p. 235.

pour que celui-ci soit amené argumentativement à embrasser le système idéologique de l'oeuvre ou que ce dernier soit simplement affiché comme évidence. Comme nous l'avons noté ailleurs, cette stratégie n'est nullement mystérieuse puisque Gary la revendique dans sa poétique. On ne peut donc pas dire que le lecteur d'un roman garyen soit particulièrement encouragé à lire le texte (au sens actif du terme) mais bien plutôt à en consommer la répétition, les stéréotypes et le déroulement dans le sens d'une injonction morale. La seule part active qu'il puisse prendre au roman est extra-diégétique puisque le but avoué de cette didactique est de lui faire porter le combat pour la fiction dans la réalité¹.

Pourtant, et c'est là un des aspects du mythe garyen, si c'était le cas, la structure même du roman, par ce fait, ne pourrait que mener son lecteur à combattre des moulins à vent et, ce qui est plus grave, à reproduire un modèle qui, en imposant un sens déterminé d'avance — une lecture programmée, pour ainsi dire — tend du même coup à éliminer

¹ Il s'agit bien d'un combat puisque la réalité, rappelons-le, est l'ennemi. Pour S. Suleiman, ce passage à l'acte est inscrit dans le roman à thèse comme tendance à joindre l'univers diégétique de l'oeuvre à l'univers vécu du lecteur, de sorte que l'un devient le prolongement de l'autre; op. cit., p. 181. C'est exactement ce que Gary revendique pour son roman surtout quand il affirme qu'il n'y a pas de lecteur libre.

toute altérité, toute différence, puisque son ressort fondamental est l'identification au (même du) modèle¹.

La proposition d'aller jusqu'au roman-feuilleton, genre mineur, pour le détourner², qui rappelle celle de Scarpetta³, achoppe chez Gary pour ces mêmes raisons. Pour détourner le roman-feuilleton, il ne s'agit pas d'inscrire le lecteur dans le roman comme mineur à détourner (ou à contourner en en faisant un simple reflet). Si la culture populaire (culture des masses) travaillée dans un roman peut être une force subversive (chez Céline ou Joyce par exemple), ce n'est pas parce que sa lisibilité la rend accessible au plus grand nombre (nivellement par la base) mais parce que la pluralité de ses voix décentre automatiquement tout discours. Un roman total et populaire

¹ «[...] toute relation à deux est toujours plus ou moins marquée du style de l'imaginaire [...] pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance», Lacan, Le symbolique, l'imaginaire et le réel, séminaire inédit, 1953, p. 20. Le roman garyen reste prisonnier de cette relation à deux, il est un objet passé du même au même plutôt que de s'écrire de la lecture de l'Autre. En traitant le lecteur comme un autre même consommant un objet plutôt que comme sujet, il l'élimine comme Autre radical par où sa parole doit passer s'il veut écrire pour les autres.

² R. Gary, Pour Sganarelle, p. 120.

³ Voir L'impureté, op. cit., «Majeur et mineur», p. 76-88.

(le rêve garyen) serait plutôt celui dont la pluralité d'écriture répondrait à la pluralité des lectures. Le roman-feuilleton se métamorphoserait en un roman «feuilleté» (dans un seul sens du terme ici) dans lequel le jeu des langages mettrait en perte leur division habituelle et mêlerait les codes sans les détruire¹. En fait, un roman «total» ne pourrait passer que par un langage total, ce qui relève du fantasme.

On peut donc considérer le roman garyen comme un roman à thèse même s'il forme à lui seul un cas assez particulier puisqu'il n'est pas lié directement et uniquement à une circonstance historique définie (sauf évidemment en ce qui concerne les cibles de la parodie satirique) mais plutôt indirectement dans la mesure où la polarité réalité-fiction qu'il met en scène et qui en constitue l'axiologie majeure, se trouve être à la charnière d'une époque où le roman tout entier (comme rapport particulier entre ces deux termes) est remis en question comme représentation du monde². La

¹ Paradis de Sollers, par exemple. Pour Scarpetta, il faut que «la différence soit perceptible entre ce jeu du second degré avec le kitsch et le kitsch 'aveugle', celui auquel on adhère: c'est là, désormais, que passe la limite», L'Artifice, p. 135.

² Cette remise en question s'inscrivant dans une problématique plus grande qui est celle du sujet de l'inconscient. Le roman total garyen dans son ensemble n'est donc pas une question posée au monde à travers un champ symbolique qui déconstruit sa propre performance mais une réponse qui tente de persuader de la véracité de son

relation réalité-fiction, qui passe inévitablement par une certaine conception du langage, et le traitement spécifique dont chaque roman en est le théâtre, divise donc les romanciers, ou plutôt les textes, selon le régime de sens et de lecture qu'ils mettent en pratique. Qu'on adhère à l'idée de texte¹ à l'origine de cette division ou qu'on la refuse au nom d'un certain traditionalisme des valeurs (R. Picard), qu'on maintienne la stabilité du sens plutôt que son déplacement infini (qui n'empêche pas la cohésion systématique des rapports symboliques), il est difficile de nier certains apports théoriques et pratiques, notamment en ce qui concerne la polysémie et le plus grand rôle acquis au lecteur dans le fonctionnement du texte même, rôle qui va dans le sens non-équivoque d'une participation, donc d'une liberté.

En ce sens au moins, Gary aura «œuvré» à rebours de la modernité pour les raisons que nous venons de récapituler sous l'étiquette de roman à thèse mythique. Le peu d'intérêt qu'a manifesté la critique, tant universitaire que littéraire², jusqu'à présent pour son oeuvre est peut-

dit.

¹ Telle que définie dans L'Encyclopédia Universalis sous la rubrique Texte (théorie du), op. cit.

² Nous pensons ici à des revues comme L'infini, Art Press, voire Le Magazine littéraire qui ne sont pas spécifiquement universitaires. La critique médiatique,

être lié dans une large mesure à ce parti-pris qui la tire vers un genre mineur que S. Suleiman décrit comme 'impur', instable, partagé entre des désirs contradictoires, fatalement inscrit dans une position de manque, de mauvaise conscience¹ [...]». Nous retiendrons cette dernière remarque sur la mauvaise conscience qui est évidente dans l'appareil pesant de répétition/dénégation qui forme l'aspect le plus caractéristique des romans de Gary². Quant au public certain qui le lit³ (bien que ceci soit difficile à vérifier étant donné justement l'ambiguïté du verbe lire), il y faudrait une étude approfondie. À défaut, nous aimerions suggérer que ce succès est lié à la

elle, a surtout manifesté un intérêt ponctuel (d'actualité) pour l'"affaire" Ajar et son côté canular sensationnaliste.

¹ S. Suleiman, op. cit., p. 33. Si cette caractérisation peut, bien sûr, s'appliquer à tout roman, il faut ici la replacer dans son contexte, c'est-à-dire là où le roman à thèse est partagé entre le réalisme et le théâtral.

² Dans son article sur le Romain Gary de D. Bonna, C. Rochefort, pourtant positive dans l'ensemble, note que «l'idéologie va jusqu'à encombrer parfois, le signifié bouffe le signifiant [...] des défauts de surabondance; il arrive aussi qu'il se répète, mais en fait c'est exprès: il enfonce son clou», op. cit., p. 7. (Nous soulignons.) Curieuse expression qui évoque davantage la pesanteur d'un style laborieux que la légèreté d'une écriture humoristique. Significative toutefois pour qui connaît la référence omniprésente à l'écrivain-Christ.

³ Du moins à en juger par les rééditions fréquentes en collection de poche.

parodie satirique qui, parce qu'elle joue sur la complicité imaginaire du lecteur envers la critique d'un monde somme toute éminemment satirisable qu'elle traite par le comique, produit, à un certain niveau, la catharsis¹ qui accompagne souvent la satire, ou le comique, et son effet direct, le rire².

Rire limite, comme le roman où il s'insère, basculant aisément dans le désespoir que frise constamment cette oeuvre, et qui, avec la mort, est peut-être dû au «manque de talent» ultime d'un clown lyrique dont le ticket, au-delà, n'est plus valable.

¹ Pour H. R. Jauss, la jouissance cathartique «peut induire le lecteur [...] à assumer beaucoup plus facilement des normes de comportement [...] L'attitude esthétique, qui peut inciter si puissamment à l'identification avec un modèle ou à l'engagement [...] risque de dégénérer en ce que Kant a appelé le simple 'mécanisme d'imitation', de neutraliser l'appel à l'attitude éthique et d'en rester au pur étonnement ou à la fascination du spectaculaire», (nous soulignons), Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978, p. 148-149. Comme nous l'avons noté au début de cette conclusion, la satire est aussitôt récupérée par le mythe (le spectaculaire) qui la signifie comme il veut (comme liberté d'expression par exemple). Elle peut donc très bien servir d'alibi à une société où l'illusion généralisée la désamorce avant même qu'elle soit proférée.

² Rappelons que, sauf exception, le rire garyen n'est pas le rire carnavalesque qui prend ses distances avec la langue (cf. Bakhtine sur Rabelais, Esthétique et théorie du roman, p. 130) ou encore, très proche: «L'humour c'est faire rire la langue à nos dépens, et s'en consoler» (D. Sibony, «Le rire», L'Infini, n° 10, printemps 1985, p. 95), mais le rire ironique, parfois grinçant, qui naît d'une «expression verbale directe intentionnelle» (Bakhtine, ibid.) et qui fait lien. Il n'y a donc pas de contradiction ici entre rire et thèse.

BISLIOGRAPHIE

I. Thèses

CLICHE, Elaine, «Topologie du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), thèse de doctorat, Écoles des études supérieures de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1988.

GALLAGHER, Guy, «Univers de Gary», thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1979.

II. Livres

ADORNO, Théodor, W., Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 1982.

ANDRÉ, Serge, Que veut une femme?, Paris, Navarin, Bibliothèque des Analytica, 1986.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera, «La féminité», Le désir et la perversion, Paris, Seuil, Points, 1967, p. 54-89.

BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, Le Marxisme et la philosophie du langage, Paris, Minuit, 1977.

BARTHES, Roland, L'Aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1965.

BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, Points, 1953.

- BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, Points, 1964.
- BARTHES, Roland, Leçon, Paris, Seuil, 1978.
- BARTHES, Roland, Mythologies, Paris, Seuil, Points, 1957.
- BARTHES, Roland, L'Obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, Points, 1973.
- BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Écrivains de toujours, 1975.
- BARTHES, Roland, Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, Points, 1971.
- BARTHES, Roland, Sollers écrivain, Paris, Seuil, 1979.
- BARTHES, Roland, S/Z, Paris, Seuil, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean, De la séduction, Paris, Gonthier, Médiations, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean, L'Échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean, Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, Les Stratégies fatales, Paris, Livre de poche/Essais, 1983.
- BELLEAU, André, Le romancier fictif, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- BELLEAU, André, Y a-t-il un intellectuel dans la salle?, Montréal, Primeur/L'échiquier, 1984.
- BENVENISTE, Émile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, TEL, tome I, 1966.
- BERSANI Léo, «Le Réalisme et la peur du désir», Littérature et réalité, Paris, Seuil, Points, 1982.
- BLANCHOT, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Folio/Essais, 1955.

- BLANCHOT, Maurice, De Kafka à Kafka, Paris, Gallimard, Idées, 1981.
- BLANCHOT, Maurice, Le Livre à venir, Paris, Folio/Essais, 1955.
- BONNA, Dominique, Romain Gary, Paris, Mercure de France, 1987.
- BROCH, Hermann, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, TEL, 1966.
- BUTOR, Michel, Répertoire I, Paris, Minuit, 1960.
- BUTOR, Michel, Répertoire III, Paris, Minuit, 1968.
- BUTOR, Michel, Répertoire IV, Paris, Minuit, 1974.
- CALASSO, Roberto, La Ruine de Kasch, Paris, Gallimard, 1983.
- CALINESCU, Matei, Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977.
- COLLECTIF, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.
- COLLOT, Michel, «Thématique et psychanalyse», Territoires de l'imaginaire, Paris, Seuil, 1986, p. 213-233.
- DÄLLENBACH, Lucien, Le Récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977.
- DEBORD, Guy, La Société spectaculaire, Paris, Lébovici, 1971.
- DERRIDA, Jacques, L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, Points, 1967.
- DESCOMBES, Vincent, Le Même et l'autre, Paris, Minuit, 1979.
- DORFLÈS, Gillo, Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- DOUBROVSKI, Serge, Fils, Paris, Gallimard, 1987.
- DOUBROVSKI, Serge, Pourquoi la nouvelle critique?, Paris, Mercure de France, 1966.

- DUBOIS, Jacques, L'institution de la littérature, Bruxelles, Nathan/Labor, 1978.
- DURAND, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969.
- ECO, Umberto, L'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil, Points, 1962.
- ECO, Umberto, La Guerre du faux, Paris, Grasset, Figures, 1985.
- ESCARPIT, Robert, Le Littéraire et le social, Paris, Champs/Flammarion, 1970.
- FELMAN, Shoshana, La Folie et la chose littéraire, Paris, Seuil, 1978.
- FREUD, Sigmund, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981.
- FREUD, Sigmund, Malaise dans la civilisation, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- FREUD, Sigmund, La Naissance de la psychanalyse, Paris, Payot, 1956.
- GENETTE, Gérard, Figures I, Paris, Seuil, Points, 1966.
- GENETTE, Gérard, Figures II, Paris, Seuil, Points, 1969.
- GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- GODARD, Henri, Poétique de Céline, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985.
- GOMBRICH, E. H., Art and Illusion, Princeton University Press, 1960.
- GROUPAR, Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie, P. Lang, New York, 1984.
- HALSALL, Albert, L'Art de convaincre, Toronto, Paratexte, 1988.
- HAMBURGER, Kate, La logique des genres littéraires, Paris, Seuil, 1977.

- HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», Poétique du récit, Paris, Seuil, Points, 1977.
- HERRIGEL, Eugen, Zen and the Art of Archery, Vintage, New York, 1971.
- HUTCHEON, Linda, A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, Methuen, New York and London, 1985.
- IMBEAULT, Jean, L'événement et l'inconscient, Triptyque, Montréal, 1989.
- JOUBE, Vincent, La Littérature selon Barthes, Paris, Minuit, 1986.
- KAUFMAN, Pierre, Psychanalyse et théorie de la culture, Paris, Gonthier, Médiations, 1985.
- KRYSINSKI, Władimir, Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, Mouton, La Haye, 1981.
- KRISTEVA, Julia, Polylogue, Paris, Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia, Pouvoirs de l'horreur, Paris, Seuil, Points, 1980.
- KRISTEVA, Julia, Préface à la Poétique de Dostoïevski, de Bakhtine, Paris, Seuil, 1970.
- KRISTEVA, Julia, La Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, Points, 1974.
- KRISTEVA, Julia, Semiotiké, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia, Le Texte du roman, Mouton, La Haye, 1970.
- KUNDERA, Milan, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan, L'Insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, 1984.
- LACAN, Jacques, Écrits, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, L'Imaginaire, le symbolique et le réel, Séminaire inédit, Paris, 1953.
- LACAN, Jacques, Séminaire II, Paris, Seuil, 1978.

- LACAN, Jacques, Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques, Télévision, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1974.
- LECLAIRE, Serge, Démasquer le réel, Paris, Seuil, Points, 1971.
- LUKACS, Georges, Soljenitsyne, Paris, Gallimard, 1971.
- LUKACS, Georges, Signification présente du réalisme critique, Paris, Gallimard, 1960.
- LUKACS, Georges, Théorie du roman, Paris, Gonthier, Médiations, 1963.
- LUND, Norbert, L'Aventure du signifiant, Paris, Presses Universitaires de France, Croisées, 1981.
- MACHEREY, Pierre, Théorie de la production littéraire, Paris, Maspéro, 1966.
- MALRAUX, André, Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1952.
- MALRAUX, André, L'Intemporel, Paris, Gallimard, 1976.
- MARIN, Louis, Le Récit est un piège, Paris, Minuit, 1978.
- MARIN, Louis, Utopiques, Paris, Minuit, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, L'Oeil et l'esprit, Paris, Folio, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, Le Visible et l'invisible, Paris, Gallimard, TEL, 1964.
- MILNER, Jean-Claude, Les Noms indistincts, Paris, Seuil, 1983.
- MILNER, Max, La Fantasmagorie, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1982.
- MITTERAND, Henri, Les Discours du roman, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1980.
- MOLES, Abraham, Psychologie du kitsch, Paris, Gonthier,

Médiations, 1971.

MUSIL, Robert, Essais, Paris, Seuil, 1978.

MUSIL, Robert, Oeuvres pré-posthumes, Paris, Seuil, 1965.

OUELLET ET BOURNEUF, L'Univers du roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

PAVEL, Thomas, Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988.

PAVLOVITCH, Paul, L'Homme que l'on croyait, Paris, Fayard, 1981.

PICART, Raymond, Nouvelle critique et nouvelle imposture, Paris, J. J. Pauvert, Coll. Libertés, 1965.

PICON, Gaétan, «Conditions de la nouvelle littérature», Littérature contemporaine, Histoire des littératures, II, Paris, Gallimard, 1956.

PLATON, Le sophiste, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.

PLEYNET, Marcelin, Le Jour et l'heure, Paris, Plon, 1989.

PRIGOGINE et STENGERS, La Nouvelle alliance, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1979.

PROUST, Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard/Idées, 1954.

RICARDOU, Jean, Le Nouveau roman, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963.

RICHARD, Robert, Le Corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin, Montréal, l'Hexagone, 1990.

ROBERT, Marthe, L'Ancien et le nouveau, Paris, Payot, 1963.

ROBERT, Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, Gallimard, TEL, 1972.

ROSE, Margaret, Parody/Metafiction, Croom Helm, London, 1979.

- ROSSET, Clément, Le Réel et son double, Paris, Gallimard, 1976.
- ROTH, Philip, The Counterlife, Penguin, New York, 1988.
- ROUSSET, Jean, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, Corti, 1954.
- RUDINESCO, Élisabeth, Histoire de la psychanalyse en France, t. II, Paris, Seuil, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul, L'Imaginaire, Paris, Gallimard/Idées, 1940.
- SARTRE, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard/Idées, 1948.
- SCARPETTA, Guy, L'Artifice, Paris, Grasset, Figures, 1988.
- SCARPETTA, Guy, L'Impureté, Paris, Grasset, Figures, 1985.
- SOLLERS, Philippe, L'Écriture et l'expérience de limites, Paris, Seuil, Points, 1968.
- SOLLERS, Philippe, Portrait du joueur, Paris, Gallimard, 1984.
- SULEIMAN, Susan, Le roman à thèse, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1983.
- TOCQUEVILLE, Alexis de, De la démocratie en Amérique, t. II, Paris, Folio, 1961.
- TODOROV, Tzvetan, Bakhtine et le principe dialogique, Paris, Seuil, 1980.
- TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, Points, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, Poétique, Paris, Seuil, Points, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, Poétique de la prose, Paris, Seuil, Points, 1971.
- TOMACHEVSKI, Boris, «Thématique», Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965.
- Van den HEUVEL, Pierre, Parole Mot Silence, Paris, Corti, 1985.

VIRILIO, Paul, L'Horizon négatif, Paris, Galilée, 1984.

WARDI, Charlotte, Le Génocide dans la fiction romanesque, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1986.

WATZLAWICK, Paul, L'Invention de la réalité, Paris, Seuil, 1988.

III. Articles

BELLEAU, André, «Du Dialogisme bakhtinien à la narratologie», Études françaises, 23/3, hiver 1988, p. 14-17.

BROCHIER, Jean-Jacques, «Les Suicidés de la littérature», Magazine littéraire, n° 256, juillet-août 1988, p. 14-64.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, «La Postmodernité», Magazine littéraire, n° 225, décembre 1985, p. 41-42.

CHANADY, Amaryll, «Une Métacritique de la métalittérature», Études françaises, 23/3, hiver 1988, p. 135-146.

CHARPENTRAT, Pierre, «Le Trompe l'oeil», Nouvelle revue de psychanalyse, Formes et effets de l'illusion, n° 4, automne 1971, p. 161-168.

CLICHE, Élaine, «Un Romancier de carnaval?», Études françaises, 23/3, hiver 1988, p. 43-54.

FOUCAULT, Michel, «Le Langage à l'infini», Tel Quel, n° 15, 1963, p. 44-53.

GERVAIS, André, «Morceaux du littoral détruit», Études françaises, 11/3-4, octobre 1975, p. 285-309.

HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», Poétique, n° 12, 1972, p. 465-486.

HAMON, Philippe, «Thème et effet de réel», Poétique, n° 64, janvier 1986, p. 495-503.

HARPER'S Magazine, vol. 280, n° 1677, février 1990, «Index».

- HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie», Poétique, n° 46, avril 1981, p. 140-155.
- IMBERT, Patrick, «Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne», Études littéraires, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 37-47.
- LECLAIRE, Serge, «Le Réel dans le texte», Littérature, n° 3, octobre 1971, p. 31-32.
- LE GRAND, Eva, «L'Esthétique de la variation romanesque», L'Infini, n° 5, hiver 1984, p. 56-63.
- LORIAN, Alexandre, «Les Raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar», Hebrew University Studies in Literature and the Arts, tome 14, printemps 1987, p. 120-147.
- LYANT, Jean-Claude, «Un Kitsch très rationnel: introduction à la méthode de H. J. Syberberg», Études littéraires, vol. 18, printemps-été 1985, p. 53-77.
- MANGANELLI, Giorgio, «La Littérature comme mensonge», L'Infini, n° 13, printemps 1986, p. 19-24.
- MARIN, Louis, «Le Roi, son confident et la reine ou les séductions du regard», Traverses, n° 18, février 1980, p. 25-36.
- MURRAY, Philippe, «Circulez y a rien à croire», Art Press, janvier 1987, p. 14-15.
- OUT-BREUT, Michèle, «Romain Gary, le mangeur d'étoiles», Rapports, Het Franse Boek, n° 2, 1986, p. 21-28.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, «Qu'est-ce qu'un thème?», Poétique, n° 64, janvier 1986, p. 397-405.
- ROCHEFORT, Christiane, «Romain Gary: une vie comme un roman», Il faut lire, mai 1987, p. 6-8.
- SOLLERS, Philippe, «Le Roman comme conversation», Art Press, janvier 1987, p. 11-13.
- SIBONY, Daniel, «Le Rire», L'Infini, n° 10, printemps 1985, p. 88-107.
- THOMPSON, Clive, «Problèmes théoriques de la parodie», Études littéraires, vol. 19, n° 1, printemps 1986, p. 13-19.

IV. Ouvrages de référence

ANGENOT, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Ville LaSalle, HMH, Hurbutise, 1979, 223 p.

Encyclopaedia Universalis, Paris, 1980 (20 volumes), articles «Théorie du texte» de R. Barthes, p. 997-1000 et «La Fin de la modernité ou l'ère de la simulation» de J. Baudrillard, p. 8-17.

Van TIEGHEM, Philippe, Dictionnaire des littératures, Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 1968, 4 volumes.

TABLE DES MATIÈRES

I. Introduction

La poétique de Gary: <u>Pour Sganarelle</u> et le roman contemporain.....	5
---	---

II. La métafiction..... 61

Manque, langage, fiction.....	65
Gary et le vide: une métafiction compulsive..	79
<u>Éducation européenne</u> ou la mise en abyme didactique.....	89
<u>Le Grand vestiaire</u> : Bildungsroman et herméneutique de la vérité.....	113
<u>Les Racines du ciel</u> : la preuve.....	127
<u>Les Couleurs du jour</u> , les personnages métafictifs.....	137
La description.....	161
Le discours de l'auteur.....	165
Autres modalités métafictives.....	171
Conclusion: une métafiction didactique.....	176

III. Plurivocalisme et parodie..... 183

Le dialogisme comme interaction active de langages.....	184
La contextualisation oppositionnelle:	
<u>Les Mangeurs d'étoiles</u>	194
<u>Adieu Gary Cooper</u> ou la parodie du langage...	204
Un entracte bouffon: <u>Tête coupable</u>	212
Des discours soumis: la juxtaposition dans <u>Les Racines du ciel</u>	218
Solitude et monologisme: <u>Le Grand vestiaire</u> ..	227
La danse parodique de Gengis Cohn.....	235
Une partie d'échecs avec le nouveau roman: <u>Europa</u>	248
Un conte de fées pour amnésique:	
<u>Les Cerfs-volants</u>	265
Conclusion: une parodie utopique.....	269

IV. Simulation et kitsch.....	277
1. Simulation, séduction, érotisme: l'ambiguïté fondamentale de la fiction.. Le plus faux que le faux; les apparences..... Le trompe l'oeil..... Fiction et vérité..... Surface/profondeur..... La structure antithétique..... Négativité et langage..... Interdit, transgression, érotisme..... Femme-fiction-fusion..... Une pseudo-subversion.....	278 280 286 297 300 304 305 312 317 321
2. Le kitsch.....	328
3. L'ultime métamorphose: <u>Pseudo</u>	356
V. Conclusion: Mythe et lisibilité.....	378

RÉSUMÉ

L'oeuvre romanesque de Romain Gary occupe une place particulière dans la production littéraire contemporaine. Nous l'avons définie comme oeuvre limite dans la mesure où elle semble se situer dans un lieu charnière entre le mineur et le majeur permettant ainsi une réflexion sur ce que pourraient être des critères de distinction entre ces deux concepts controversés. Bien qu'elle recoupe certaines topiques fondamentales de la modernité — métafiction, parodie, simulation et kitsch — et qu'elle se veuille subversive, elle achoppe constamment à mener ces dernières au bout de leur logique dans l'écriture romanesque.

Ce «ratage», dont nous avons tenté d'analyser les formes les plus évidentes, tient principalement au caractère thétique de la fiction garyenne. La figure centrale qui organise cette dernière, l'antithèse réalité-fiction, constitue une polarisation thématique obsessionnelle informant l'oeuvre du début à la fin. L'aspect didactique et la désambiguïsation constante du et par le discours l'apparente fortement au genre du roman à thèse décrit par S. Suleiman.

La métafiction, la parodie et la simulation, qui sont généralement les lieux d'une certaine réflexivité de la fiction, d'un retour sur elle-même, d'un questionnement de son rapport à la réalité et au langage, sont ici mises au service d'une structure idéologique qui ne fait que souligner sans cesse le contenu de son message. Ces romans s'articulent sur une série de dénégations — du langage qui les supporte et de l'évolution générale du roman depuis la deuxième guerre mondiale entre autres — qui leur donne un caractère répétitif et réactionnel.

La métafiction ne fait que thématiser la fiction en l'affichant partout et ouvertement comme l'objet principal de son discours et en affirmant son opposition à la réalité. La parodie vient renforcer cette opposition en tant que stratégie au service de l'une contre l'autre. La métafiction n'est donc qu'un redoublement du discours dont la dimension subversive est très faible et la parodie — purement satirique et oppositionnelle — tend à éliminer fantasmatiquement la position de l'autre. L'enchevêtrement inextricable de réalité et de fiction qui forme la complexité de l'expérience humaine y est réduite à une arène clairement délimitée. Quant à la simulation, qui tend par définition à brouiller les frontières entre l'authentique et l'artifice, elle se retrouve

paradoxalement du côté de l'authenticité et de la consistance d'un message rédempteur.

Au centre de ce que l'on pourrait nommer le malentendu garyen se trouve donc une conception traditionnelle du langage comme transparence et comme instrument dont le but est d'exprimer une réalité pré-existante, serait-ce pour mieux la critiquer par la parodie satirique. Les conceptions plus «modernes» de l'opacité du langage et des liens que ce dernier entretient avec le désir et le fantasme, conceptions qui ont conduit à considérer la fiction non plus comme le lieu d'une description mais plutôt comme celui d'un indirect ou d'un indécidable, n'ont pas droit de cité dans la poétique de Gary ni dans sa pratique romanesque. Celle-ci, fondée sur un fantasme de totalité (un roman total qui «dit tout»), semble souvent relever d'un idéalisme naïf et moralisant dont la moindre manifestation n'est sans doute pas l'inscription dans le texte d'un lecteur passif, récepteur-consommateur d'un discours qu'il mettra ensuite à profit pour transformer le monde. C'est là que s'articule le kitsch. Si la parodie garyenne a souvent pour cible le kitsch d'une société qui a tendance à transformer la majeure partie de ses activités en consommation et en accumulation, le roman garyen lui, ne peut se distancier du phénomène qu'il satirise de par son

désir même d'accumuler les preuves du bien-fondé et de la vérité de sa parole. Sans aller jusqu'à assimiler purement et simplement ce roman à certaines formes de roman populaire kitsch (Harlequin par exemple), nous avons avancé qu'à un certain niveau sa structure narrative leur est malgré tout apparentée. Ne serait-ce que dans ce qui s'y révèle d'une croyance en ses propres représentations.

Nous n'avons pas tenté de réduire le romanesque à une opposition de valeur bon/mauvais pour ensuite classer simplement Gary dans la deuxième catégorie. Il s'agissait plutôt de distinguer, c'est-à-dire de comprendre et d'énoncer certains critères qui permettraient de différencier un roman majeur d'un roman mineur en termes d'altérité, c'est-à-dire en examinant la place qu'ils font l'un et l'autre à l'autre/Autre au coeur de leur parole. Ceci nous a conduit à distinguer, par exemple, une écriture du fantasme d'un fantasme d'écriture. C'est également pourquoi l'inscription du lecteur (et celle, corollaire, de l'auteur) dans le texte est déterminante: elle débouche, en dernière analyse, sur une liberté qui est la seule raison d'être de ce qu'on peut appeler la subversion propre au roman.

Cette thèse est donc à la fois théorique (poétique) et critique dans la mesure où elle établit un contraste entre

l'oeuvre d'un auteur dont la préoccupation centrale est la fiction et sa relation à la réalité, et la réflexion et la pratique contemporaine sur ce même sujet, particulièrement celle de R. Barthes qui en est à notre avis le meilleur contrepoint.