

## ROMAIN GARY : AU NOM DU PERE

Anny Dayan Rosenman

Pour beaucoup de lecteurs, Romain Gary reste essentiellement associé à l'image d'une supercherie géniale qui fait d'un écrivain vieillissant un auteur tout neuf, comme jailli du néant, fils de ses propres oeuvres, inventeur d'une langue nouvelle, jubilatoire et transgressive, l'ajarien.

Pour d'autres, il reste lié à une image maternelle sublime, exaltée, toute puissante, célébrée dans *La Promesse de l'aube*, et dont la voix, au-delà de la mort, continue à résonner aux oreilles de son fils : « Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la Légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio »<sup>1</sup> et s'adressant à lui de façon tout aussi péremptoire : « Tu seras Victor Hugo ! »<sup>2</sup>

Parole qui se révélera performative, et qui dit la force d'un lien entre une mère et son fils, allant jusqu'à l'osmose et la possession. Car il s'agit d'une parole maternelle qui habite et traverse le fils. Et derrière la dimension résolument comique de certains épisodes, ce sont bien des phénomènes de possession ou de ventriloquie qui semblent nous être décrits ou plutôt signifiés, telle cette séquence qui se déroule à une table d'officiers français, au début de la seconde guerre mondiale.

Je crois que c'était vraiment la voix  
de ma mère qui s'était emparée de la

mienne, parce qu'au fur et à mesure que je parlais je fus moi-même éberlué par le nombre étonnant de clichés qui sortaient de moi et des choses que je pouvais dire sans me sentir le moins du monde gêné ..... je crois même que ma voix changea et qu'un fort accent russe se fit clairement entendre alors que ma mère évoquait la patrie immortelle.<sup>3</sup>

A côté de *cette visiteuse du moi*<sup>4</sup> impérieuse et diserte, dans la vie et dans l'œuvre de Romain Gary, qu'en est-il du père ? Question en apparence naïve à laquelle la relecture des textes et des interviews aurait pu, il y a quelques années encore, permettre de répondre assez facilement, peut-être un peu distraitemment : un personnage presque inexistant, peu évoqué, et si l'on peut dire, peu fréquenté, un père incertain. En effet, le véritable père de Romain Gary est-il Léonid Kacew, commerçant juif de Wilno ou Ivan Mosjoukine, russe blanc et star du cinéma muet dont la ressemblance avec Gary était si frappante qu'il gardait en permanence sa photographie sur son bureau ? Le doute est induit par Gary lui-même par des informations elliptiques mais répétées. Ainsi dans *La nuit sera calme* : « Avant ma naissance, ma mère avait épousé un juif russe du nom de Léonid Kacew qui a divorcé quelque temps après ma naissance »<sup>5</sup> Et un peu plus loin « A aucun moment ma mère ne m'avait dit que Mosjoukine était mon père et pourtant je voyais cet homme très souvent chez nous à l'hôtel. »<sup>6</sup>

1 Il s'agit de l'annonce qu'elle fait aux locataires du n° 16 de la Grande Pohulanka, qu'elle traite de sales petites punaises bourgeoises. *La promesse de l'aube*, Gallimard, coll. Folio, 1960, p. 52.

2 « Il vaut peut-être mieux dire tout de suite, pour la clarté de ce récit, que je suis aujourd'hui Consul général de France, compagnon de la Libération, officier de la Légion d'honneur et que si je ne suis devenu ni Ibsen, ni d'Annunzio, ce n'est pas faute d'avoir essayé. Et qu'on ne s'y trompe pas : je m'habille à Londres. J'ai horreur de la coupe anglaise mais je n'ai pas le choix » *La promesse de l'aube*, coll. Folio, p. 52.

3 Ibid., p. 296.

4 En référence à l'essai d'Alain de Mijolla, *Les visiteurs du moi*, Les Belles Lettres, 1981.

5 *La nuit sera calme*, Gallimard, coll. Folio, p. 197.

6 Ibid., p. 198.

Certes on peut reconnaître dans ce scénario les traces de cette rêverie sur l'origine que Freud qualifie de *roman familial*. Et si l'on se réfère aux catégories définies par Marthe Robert, Romain Gary semble préférer à la totale incertitude de *l'enfant trouvé*, les semi-certitudes du *bâtard*. Nina mater certissima. De plus on ne saurait pas vraiment s'étonner de ce qu'en contrepoint d'une mère qu'il *parle* et qui *le parle*<sup>7</sup>, il ait choisi un père imaginaire muet (en tous cas à l'écran<sup>8</sup>)

A cette prise de distance avec l'instance paternelle, il faudrait ajouter une étrange déclaration de reconnaissance/reniement qui prend place dans *La promesse de l'aube*, livre qui célèbre la mère. Gary y raconte avoir reçu, peu après la parution des *Racines du ciel*, une lettre lui indiquant les circonstances de la mort de son père : « Il n'était pas du tout mort dans la chambre à gaz comme on me l'avait dit. Il était mort de peur sur le chemin du supplice, à quelques pas de l'entrée » Et Gary écrit alors : « L'homme qui est mort ainsi était pour moi un étranger mais ce jour-là, il devint mon père, à tout jamais. »<sup>9</sup> Un épisode qui permet à Gary de refuser une filiation organique avec Léonid Kacew, tout en affirmant avec celui-ci une filiation volontairement choisie ( en fait de le renier tout en semblant l'assumer). Ce qui traduit assez fidèlement les réticences de Gary à tout rapport d'appartenance qui ne soit pas librement consenti : « La France libre, c'est la seule communauté à laquelle j'ai appartenu à part entière, » affirme-t-il dans *La nuit sera calme*.

Cependant cette très ambivalente reconnaissance en paternité semble aussi régler un contentieux avec un père qui les a abandonnés sa mère et lui pour fonder une autre famille avec une femme beaucoup plus jeune, un père qu'il qualifie d'*étranger*, dont il fait un homme qui meurt *de peur*. C'est-à-dire la préfiguration des anti-héros tou-

chants mais désidéalisés qui peuplent les romans signés Ajar.

Elle traduit une profonde ambivalence l'égard de ce père juif et de l'identité juive que ce père incarne et est censé transmettre (ce qui n'est pas le cas de Nina, toute entière projetée vers un futur qu'elle prophétise. Au point que Pierre Bayard inaugure à son propos le terme de *roman parental*<sup>10</sup>)

Il ne s'agit pas pour Romain Gary de chercher les traces du père comme le font un grand nombre d'écrivains contemporains qui expriment ainsi leur besoin de « retisser par le fil de l'écriture une transmission défaillante et meurtrie »<sup>11</sup>. Il semble qu'il s'agit plutôt de recouvrir ses traces sans cependant totalement les oblitérer, d'entrer et de sortir dans cette filiation, en toute liberté.

Ce qui pourrait expliquer l'absence du père ou le doute jeté sur la filiation dans les récits présentés comme autobiographiques et, en même temps, la présence et les multiples incarnations de cette figure paternelle dans l'œuvre. A quoi il faudrait ajouter une nébuleuse de pères adoptifs ou rêvés comme tels : Monsieur Hamil, le Docteur Katz « bien connu de tous les Juifs et Arabes de la rue Bisson pour sa charité chrétienne <sup>12</sup>», Monsieur Tsures, grand signataire de pétitions, Monsieur Salomon, roi du prêt-à porter.

Le père est du côté du passé, de l'héritage, de la loi, du côté aussi d'une identité humiliée et mortelle.

Or Gary refuse toute assignation identitaire. Il brouille les pistes en les multipliant, se déclarant juif, russe, catholique et tartare. Il multiplie les noms et les pseudonymes : Roman Kacew, Romain Gary, Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat, Emile Ajar. Pour ce qui concerne le rapport à la loi, la plupart de ses personnages sont en délica-

7 L'expression est de Pierre Bayard.

8 La carrière d'Ivan Mosjoukine a d'ailleurs été ruinée par l'avènement du cinéma parlant.

9 Romain Gary, *La promesse de l'aube*, op. cit., p.107.

10 Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, PUF, 1990.

11 Claude Burgelin, Le sujet et l'Histoire, *Cahiers de la Villa Gillet* n° 6- mars 1998.

12 Emile Ajar, *La vie devant soi*, Mercure de France, Collection Mille Pages, p 252.

tesse avec l'autorité et avec l'état-civil. Ils vivent souvent sous une fausse identité. Il faudrait ainsi citer *Lady L*, de son vrai nom Annette Boudin, Isidore Lefkowitz qui passe la guerre dans un uniforme allemand, sous le nom de Francis Dupré, Julie Espinoza, maquerele héroïque devenue la très aristocratique comtesse Esterhazy<sup>13</sup>, le vieux Vanderputte<sup>14</sup> qui change d'identité par peur de représailles au lendemain de la libération, ou encore la valise où madame Rosa entasse une collection de faux-papiers. Et parfois même, telle Madame Lola, *une travestite* « qui avait été champion de boxe au Sénégal <sup>15</sup>», ils sont en lutte ouverte avec *les lois de la nature*.

Lui-même multiplie canulars, supercheries, transgressions en tous genres y compris et surtout au niveau de la langue. Car la langue Ajar est, d'une certaine manière, une *contre-langue*<sup>16</sup>, non par la désarticulation de la syntaxe mais par un recours systématique au cliché qui met en péril le sens commun. Si le cliché est bien *le porte parole d'une société, de ses conventions, de ses consensus*<sup>17</sup>, le débusquer, désamorcer son effet sécurisant et le priver de tout sens logique, c'est aussi se montrer réfractaire aux valeurs et aux certitudes d'appartenance que le cliché véhicule, par la plus intime et la plus irréductible des subversions, celle du langage.

Cependant Gary assume un héritage historique, culturel, mémoriel dont il assure la transmission selon des modalités qui lui sont propres. Il semble se projeter dans l'un de ses personnages, Mauro Zaga, fils prodigue, qui affirme une forme de fidélité à l'héritage de la tribu des *Enchanteurs* alors qu'il a pourtant « rejeté jusqu'au nom de la famille<sup>18</sup>»

13 Il s'agit de deux personnages du dernier roman : *Les cerfs-volants*, Gallimard, 1980

14 *Le grand vestiaire*, Gallimard, 1949

15 *La vie devant soi*, op.cit., p 238.

16 L'expression est de Régine Robin et elle concerne la poésie de Paul Celan.

17 Ruth Amosy et Elisheva Rosen, *Le discours du cliché*, Editions Sedes, 1982, p. 7

18 *Les Enchanteurs*, Gallimard, coll. Folio, p 39

### *Education européenne, le Docteur Twardowski ou le père sublime*

La première page du premier roman de Romain Gary, *Education européenne*<sup>19</sup>, s'ouvre sur l'image d'un père et de son fils en train de creuser un trou dans la forêt, aux alentours de Sucharki, en Pologne. Ils ont aménagé une *kryjówka*, une cachette souterraine où le fils pourra se réfugier jusqu'à la fin de la guerre. Il s'agit du docteur Twardowski et de son fils Janek âgé de quatorze ans.

Le trou avait trois mètres de profondeur, quatre de largeur. Dans un coin, ils avaient jeté un matelas et des couvertures, dix sacs de patates de cinquante kilos chacun s'entassaient le long des parois de terre...

On rencontre ainsi, dès les premières pages du récit, une figure de père attentif et protecteur, qui est aussi une belle figure de médecin et de combattant polonais. Le jeune héros, Janek, sera toujours présenté et accepté dans les groupes de partisans avec lesquels il va vivre jusqu'à la fin de la guerre, comme le fils du docteur Twardowski. Il sera toujours introduit par cette phrase de présentation qui revient tout au long du roman comme un leit-motiv et qui suscite, à chaque fois, un moment de silence respectueux. Ainsi le premier roman de Romain Gary, qui fut abandonné par son père, met en scène un jeune héros littéralement accompagné par la sollicitude, la protection et l'aura paternelles.

Symétriquement, dans cette première œuvre, le personnage de la mère est absent. Ou plus exactement il n'y a aucun espace textuel qui mette en contiguïté le jeune Janek et sa mère. Celle-ci est évoquée dans les premières pages, mais uniquement à travers la recommandation transmise par la parole du père : *pense à ta mère* ou un peu plus loin *fais comme ta mère t'a appris*. La mère est

19 Romain Gary, *Education Européenne*, Calmann-Levy 1945. Nous nous référons à l'édition Gallimard, coll. Folio.

aussi présente sur une autre scène, celle de la villa des comtes Pulacki transformée en bordel par les Allemands<sup>20</sup>, première occurrence d'un lien entre maternité et prostitution qui reviendra avec d'innombrables variations dans l'œuvre de Gary aussi bien que dans celle d'AJAR. Janek ne tente à aucun moment de revoir sa mère, alors que pourtant, malgré le danger, il sort de la forêt pour porter des messages à Wilno et que même, il s'y rend parfois pour écouter de la musique. On apprend à un moment du récit que cette mère va bien, sans plus de précisions<sup>21</sup>. De façon surprenante, à la fin du roman, Janek aussi bien que le lecteur ou que le narrateur l'ont tout simplement oubliée. De la mère, il ne sera plus question et nul ne se souciera de dire ce qu'elle est devenue. Là encore, au-delà d'un traitement plutôt cavalier des codes romanesques, quand on sait le lien ombilical qui relie Gary et Nina Kacew, l'absence est notable. Il semble qu'il y ait dans l'œuvre une volonté de rééquilibrage des figures parentales au niveau de l'écriture, de mise à distance et de mise en proximité.

Dans le roman suivant de Romain Gary *Le grand vestiaire*<sup>22</sup>, on retrouve dans un contexte non plus polonais mais français, le même schéma familial qui sera d'ailleurs répété dans d'autres œuvres<sup>23</sup>. Le jeune Luc Martin a grandi seul avec son père en l'absence de sa mère, morte quand il avait six ans. Le père de Luc est instituteur, et son

école se trouve dans un petit village. Il a fait de la résistance et, comme le docteur Twardowski, il a été tué en héros. Il s'agit donc là encore d'un père idéal, doté d'un coefficient de francité aussi fort que la polonité superlative du Docteur Twardowski.

Luc Martin, comme Janek se retrouve orphelin à 14 ans. Le livre s'ouvre d'ailleurs dans le cimetière où le père a été enterré. Et dans le roman alternent deux discours contradictoires et complémentaires. La plainte de l'orphelin abandonné par un père qui a emporté *la clef du monde* et ne lui a pas donné *de mot de passe* pour le monde des adultes, un père qui est mort sans lui laisser d'héritage : « mon père pourquoi était-il parti ? pourquoi m'avait-il laissé les mains vides ?<sup>24</sup> » Plainte que vient confirmer bien plus tard cette déclaration dans *Pseudo* : « Si je suis dévoré par un tel besoin d'Auteur, c'est que je suis le fils d'un homme qui m'a laissé toute ma vie en état de manque »

Mais s'exprime aussi le rejet et la dérision des figures paternelles et adultes (*les dudules*) et la dénégation cynique d'adolescents qui affirment n'avoir pas besoin de père, ni de parents en général. Léonce, autre personnage adolescent du roman, affirme ne même pas savoir à quoi sert un père : « jamais eu de père moi, sais pas ce que c'est, m'en porte pas plus mal, d'ailleurs à quoi ça sert ?<sup>25</sup> » Une affirmation que dans *La nuit sera calme* Romain Gary semble reprendre à son compte, déclarant à François Bondy, le supposé interlocuteur de ce dialogue fictif : « Je n'ai pas eu de père et cela ne m'a pas non plus cassé une jambe<sup>26</sup> »

### *Les pères, les fils, la violence du réel*

Se lisent cependant dans *Education européenne* bien d'autres réalités que les notations idéalisées d'un roman d'apprentissage polonophile.

Se profilant derrière le bon Docteur Twardowski, se dit dans ce premier livre la vio-

20 Il s'agit de l'opération appelée « le loup des bois », au cours de laquelle les soldats allemands prennent en otages des femmes polonaises utilisées comme des prostituées. Ce qui incite les maquisards à sortir de la forêt, à se précipiter à leur secours et à se faire tuer.

21 « Les frères Zborowski lui avaient donné une fois des nouvelles de sa mère : elle était en vie, elle était un peu souffrante, des amis prenaient soin d'elle, il ne fallait pas s'inquiéter ». *Education européenne*, op.cit., p. 38.

22 Romain Gary, *Le grand vestiaire*, Gallimard, 1952.

23 Ce schéma, on le retrouvera dans *Les Enchanteurs* où le jeune Fosco Zaga, dont la mère est morte au moment de sa naissance, est élevé par un père aimant près de la forêt de Lavrovo. Et enfin dans *Les Cerfs-volants* où Ludo Fleury est élevé non par son père mais par son oncle, le vieux facteur timbré de la Motte.

24 *Le grand vestiaire*, op. cit., p. 83 et 84.

25 *ibid.*, p. 49.

26 *La nuit sera calme*, op. cit., p. 15.

lence de la lutte qui oppose, dans l'univers garien, les pères et les fils, l'impossibilité d'un dialogue, la violence qui les retourne les uns contre les autres, thème qui revient avec une force de répétition impressionnante, et qui trouve une forme de justification dans les circonstances historiques de l'oeuvre. Ainsi Tadek Chmura, jeune étudiant résistant, qui séjourne dans la forêt avec les partisans malgré la tuberculose qui le ronge, et son père qui collabore avec les Allemands, sont dans une relation de haine si inexpiable que l'étudiant demandera que l'on ne marque pas la place de sa tombe pour ne pas que son père la trouve. Le vieux Krylenko et son fils forment une autre paire assez extraordinaire en son genre, où le fils, général russe victorieux, héros de la bataille de Stalingrad, ne cesse de se faire injurier et même battre par son père qui ne veut ni ne peut reconnaître sa valeur. Les rapports du partisan Czerw et de son père, le cordonnier de Wilno, les présentent murés dans le silence, enfin ceux du vieil allemand, Augustus Schröder, fabricant d'automates musicaux avec son fils, un jeune nazi qui le méprise pour ses valeurs humanistes, viennent compléter ce panorama. Car si les répétitions chez Gary sont une constante de l'écriture, elles se modulent selon plusieurs gammes. Il y a les motifs, les thèmes, parfois les segments de phrase qui sont répétés d'une oeuvre à l'autre. Mais il y a aussi, comme c'est ici le cas, les répétitions et les variations sérielles où le même schéma, relationnel par exemple, se répète d'un personnage à l'autre, dans le même roman, soulignant des structures qui se révèlent fondamentales<sup>27</sup>.

### *Comment un père peut en cacher un autre*

Si l'on en revient cependant à *Education européenne*, matrice de l'oeuvre, on peut se demander

27 Cette structure d'hostilité entre père et fils, se retrouve en partie dans *Les Enchanteurs*, en particulier dans la rivalité entre père et fils autour de Térésina la seconde femme du père, ou dans *La vie devant soi*, avec le rapport presque parricide entre Momo et son père Yossef Kadir.

pourquoi un garçon polonais qui n'a que quatorze ans et qui, à l'évidence, au début du récit n'est pas un partisan, devrait rester caché jusqu'à la fin de la guerre dans un trou, au milieu d'une forêt polonaise ? Détail qui peut laisser supposer (mais de manière si implicite que le détail passe inaperçu) que Janek est juif, et que c'est ce qui l'oblige pour survivre à se cacher jusqu'à la fin de la guerre, comme des milliers d'autres garçons juifs à la même époque.

Le motif de la cache, et en particulier de la cachette souterraine est ainsi très présent dès *Education Européenne* et il est très fortement lié à une identité juive, faut-il dire cachée, ou qui oblige à se cacher, ou qui oblige à cacher l'enfant juif qui est en soi ?

Les œuvres signées Gary comme celles qui sont signées Ajar, sont parsemées de cachettes, de caves, de trous où les personnages s'abritent dans l'attente de temps meilleurs, pour se rassurer, ou souvent tout simplement pour survivre<sup>28</sup>.

Le lecteur découvre ainsi la cache où se réfugie Janek, puis la cave noire obstruée de pierres et de détritiques où vit Moniek, un petit violoniste juif persécuté par des voyous polonais qui l'ont surnommé *Wunderkind*. Puis encore le souterrain obscur, au-dessous d'une poudrière désaffectée où les partisans juifs qui vivent dans la forêt vont faire leur prière du vendredi soir.

De même, dans *L'angoisse du roi Salomon*, il y a la cave des Champs-Élysées où ce dernier a passé quatre années de guerre, dans le noir sans voir la lumière du jour. Il y a encore la cave de Berlin, où Karl Loewy est caché par des amis aryens qui

28 Claude Nachin, dans un chapitre consacré à Romain Gary, est le premier à avoir perçu le lien entre la cache garienne, la vie et à la mort. Le trou où Janek a passé la guerre est aussi le lieu où son fils est né. Mais à la fin du roman, Janek précise étrangement que le trou est comblé comme il convient à une tombe. La malle où Lady L enferme son amant pour le mettre à l'abri de la police se révèle également être une tombe, car elle ne la rouvrira qu'un demi-siècle plus tard. Claude Nachin, *Le deuil d'amour*, Editions universitaires, 1989.



administrent ses biens, et où il meurt parce que ses amis *humanistes* ont *oublié* de l'avertir que la guerre était terminée<sup>29</sup>. Dans *La danse de Gengis Cohn*, les trous que recouvre la forêt de Geist, sont des fosses collectives creusées par les victimes avant qu'elles ne soient fusillées, et ils sont très explicitement appelés *les trous juifs*. Dans *La vie devant soi*, la cave de madame Rosa à Belleville, qu'elle appelle aussi son *trou juif*, est le lieu où elle se réfugie, pour retrouver quelque chose d'une identité, puis pour mourir<sup>30</sup>.

Devant ces images de caches, de caves et de souterrains identitaires, si facilement, (trop facilement ?) interprétables, on ne peut s'empêcher de penser à Albert Cohen qui partage avec Gary tant de traits communs, et aux souterrains du château de Saint-Germain où Solal<sup>31</sup> a installé clandestinement sa parentèle venue de Céphalonie. Celle-ci y mène une vie souterraine, et se manifeste par des prières et des chants étranges qu'Aude de Maussane, la femme de Solal, entend dans la nuit. On pense aussi à la cave de Berlin où Solal rencontre la naine Rachel, incarnation de la mémoire et du malheur juifs. Cependant, alors que chez Albert Cohen, la demeure souterraine, semble être le lieu d'une vie collective, clandestine, presque marrane, chez Romain Gary, *le trou juif* est un refuge individuel, souvent le lieu d'une survie (et parfois d'une mort).

Détail troublant. Parmi les groupes de partisans réfugiés dans la forêt, il y a des partisans juifs : Kaminski, ancien cocher de fiacre de Wilno, ou encore Sioma Kapeluszniak qui justement (comme son nom l'indique aux locuteurs de

langue yiddish), est un fabricant de casquettes. Et puis il y a un certain Yankel Cukier.

Il y avait Cukier, le boucher juif de Sweciany. C'était un chasyd pieux, bâti comme un lutteur forain. Le vendredi soir, il allait prier avec d'autres Juifs réfugiés dans la forêt sur les ruines de la vieille poudrière détruite, à Antokol. Tous les soirs, il se jetait sur la tête le talès de soie blanche et noire, se frappait la poitrine, pleurait. Les autres le regardaient en silence avec respect<sup>32</sup>.

Au delà de cette vision très idéalisée et très oecuménique des relations entre Juifs et Polonais pendant la guerre, arrêtons-nous au personnage de Yankel Cukier.

L'on se souvient que l'auteur a adopté le nom de Gary de Kacew, puis le nom de Gary, en abandonnant le nom de famille de son père Kacew. Or Kacew en yiddish veut dire boucher. Et qui a lu *Romain Gary le caméléon*, la biographie consacrée à Gary par Myriam Anissimov<sup>33</sup>, sait que la famille de la mère de Gary était originaire de Sweciany où il a lui-même passé quelques années.

Ainsi le boucher juif de Swieciany, Yankel Cukier, est là, au milieu du déroulement de la fiction, comme une trace autobiographique et paternelle, en écho et en traduction du nom de Kacew. Un peu plus tard au cours du roman, le même Cukier va soumettre le petit Moniek Stern, que Janek a recueilli parmi les partisans de la forêt, à un *interrogatoire serré*. Au milieu d'un flot d'autres questions sur sa famille, sa parentèle et sur la profession de ses parents, il lui demande s'il est parent du fourreur Stern qui avait son magasin dans la Niemiecka, l'une des grandes rues de Wilno. C'est à dire, précisément, la rue où se trouvait le magasin de fourrure du père de Romain, Leonid Kacew dont on sait par Myriam Anissimov qu'il

29 « Un humaniste » in *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Gallimard, 1962.

30 Je me permets de renvoyer à deux articles où ces thèmes sont plus longuement traités : Anny Dayan Rosenman, « Les cachettes de Romain Gary » in *Confrontations psychiatriques* n°48, « Tourments d'écrivains. Passion de lecteurs » 2008.

Anny Dayan Rosenman, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoile ou la judéité paradoxale de Romain Gary » in *Les Temps modernes* n° 568, Novembre 1993.

31 Albert Cohen, *Solal*, Gallimard, 1930 .

32 *Education Européenne*, p 39.

33 Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Denoël, 2004

fréquentait la synagogue *Tohorat Hakodesh* dont il était l'un des administrateurs<sup>34</sup>.

Signes, traces, indices, encryptages concertés qui suggèrent que dans *Education Européenne*, il y aurait d'une part, une figure idéale de père, celle du docteur Twardovski, qui va attaquer seul, à la mitraillette, les Allemands qui retiennent un groupe de femmes polonaises, dont sa femme, dans le château des comtes Pulacki, rééditant, à lui tout seul, la charge de la cavalerie polonaise, sabre au clair, contre les blindés allemands. Et puis, à côté, encrypté dans le texte, il y aurait Leonid Kacew, lié au yiddish, à la prière, au judaïsme polonais qui fut décimé. Une figure paternelle à la fois présente et doublement cachée.

### *La danse de Gengis Cohn ou qui parle dans qui ?*

Mais c'est sans doute dans *La danse de Gengis Cohn*<sup>35</sup>, que l'évocation du père prend sa forme la plus troublante.

Une victime juive du génocide, Gengis Cohn (dont le nom conjugue une identité de conquérant destructeur et une identité de victime) a trouvé une cachette « imprenable ». Elle habite le corps du nazi qui l'a assassinée. La victime est devenue un *Dibbouk* : âme qui, dans la tradition juive, n'a pas fait le deuil de sa propre mort, qui demande que soit reconnu le tort qui lui a été fait, et qui parle par la voix du corps en lequel elle a trouvé refuge. Gary rend ainsi hommage à une culture assassinée en empruntant la forme de l'un des ses plus hauts chefs-d'œuvre<sup>36</sup>, mais il développe cette situation avec une drôlerie décapante.

Il décrit Gengis Cohn, infligeant à son meurtrier une présence persécutrice, l'obligeant à parler en yiddish, à manger kasher, à cuisiner du *tcholent*, du *tsymes*, du *guefiltefish*<sup>37</sup> (grâce au

livre de cuisine juive de tante Sarah). Il l'oblige à chanter *El Maleh Rahamim*<sup>38</sup> (*el molorakhmin* écrit Gary transcrivant le terme dans le plus pur accent ashkénaze). Il lui fait aussi chanter *Yiddishe Mamma* et réciter le *kaddish*.

Entre deux plaisanteries, Gengis Cohn se présente portant les stigmates de son calvaire, livide et les cheveux dressés d'horreur sur sa tête, *comme ceux de Harpo Marx*, dit-il, dès que son hôte prétend oublier le passé.

Il faut dire que je présente assez bien. Je porte un manteau noir très long, par-dessus mon pyjama rayé et sur le manteau, côté cœur l'étoile jaune réglementaire. Je suis, je le sais, très pale - on a beau être courageux, les mitraillettes des SS braquées sur vous et le commandement Feuer ! ça vous fait tout de même quelque chose – et je suis couvert de plâtre des pieds à la tête, manteau, nez, cheveux et tout<sup>39</sup>.

Il ne s'agit plus de demander justice car le crime est au-delà de toute réparation. Il s'agit de ne pas permettre à l'oubli de s'installer. Gengis Cohn est donc une sorte de mémoire (vivante si l'on peut dire), une mémoire à la fois interne et externe, entretenant un dialogue continu avec son meurtrier et projetée vers l'extérieur. Il déambule et fait des coquetteries sous les yeux du nazi Schatz qui est le seul à le voir<sup>40</sup>.

Mais Gengis Cohn est surtout une voix, une voix qui ne cesse de parler, de commenter, de provoquer. C'est une voix qui inscrit dans le texte une langue, le yiddish, langue de l'humour juif. Et le narrateur multiplie *witz* et plaisanteries, il se vante de ses *hohme*. C'était d'ailleurs un comique professionnel. Il fait prononcer au nazi Schatz

38 Prière des morts.

39 *La danse de Gengis Cohn*, op. cit., p. 17.

40 Dans le jeu entre Gengis Cohn, Schatz, et le psychiatre ou l'auteur qui peut-être les abrite tous les deux, nous retrouvons la tentative de visualiser les éléments d'une psyché.

34 *ibid.*, p. 39.

35 *La danse de Gengis Cohn*, Gallimard, 1967.

36 *Le Dibbouk* de Ch Anski, représenté pour la première fois en 1920 à Varsovie

37 *Ibid.*, p. 30.

des locutions appartenant à la langue parlée. *Tfou tfou, Tsures, Arahmounes, Gvalt !* s'exclame Schatz, au point qu'il finit par acheter un dictionnaire pour se comprendre.

Luba Jurgenson rappelle que le terme de *skaz* fut convoqué par les formalistes russes pour désigner une forme spécifique de narration. Celle-ci, nous dit-elle, se caractérise « par sa dimension subversive, par sa capacité à mettre en scène le conflit intérieur de l'écrivain, en scindant l'instance d'énonciation », et par le fait « qu'elle permet d'introduire dans la narration une parole orale attribuée non à un personnage en particulier mais à un groupe humain facilement reconnaissable par son parler<sup>41</sup> »

Le yiddish est bien la langue d'un groupe humain facilement reconnaissable, mais c'est la langue d'une communauté morte et c'est bien la voix des morts qui y résonne, comme l'écrit Myriam Anissimov.

Gewalt ! enfin, il n'existe pas de mots pour signifier cet appel sans espoir du Juif en face de sa propre mort, il n'en existe pas. C'est un mot qui nous appartient en propre. C'est le cri du Juif tombant avec ses parents, sa femme, et ses enfants dans le trou qu'ils avaient eux-mêmes creusé. Gewalt ! le mot qui traversait les lèvres closes de tout un peuple au temps du massacre. Gewalt ! <sup>42</sup>

Le texte de Gary s'organise comme une séance de spiritisme où Gengis Cohn, raconte les circonstances horribles de son exécution, la peur, les cris d'enfants, les familles épouvantées, les cadavres restés en tas, qu'il a quittés pour *habiter*

41 Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Editions Sulliver, 2009. Son étude porte sur les stratégies d'écriture d'un certain nombre d'écrivains russes face à la censure, mais elle utilise le terme de *skaz* concernant cette œuvre de Romain Gary.

42 Myriam Anissimov, *La soie et les cendres*, Payot 1989, p 16.

Schatz, laissant apparaître, derrière la plaisanterie, des visions d'une horreur autrement insoutenable.

Je lui fais le coup de la bande sonore. Au lieu de me tenir simplement là, en silence devant lui avec mon étoile juive et mon visage couvert de plâtre, je fais du bruit. Je lui fait entendre des voix. C'est surtout aux voix des mères qu'il est le plus sensible.

Gary décrit par la bouche de Gengis Cohn, les massacres perpétrés par les *Einsatzgruppen*, bien avant que ceux-ci ne soient qualifiés de *Shoah par balles*. Et Gengis Cohn les raconte en première personne, réalisant de façon improbable cette réflexion de Primo Levi qui, dans *Les Naufragés et les Rescapés*, écrivait que ce ne serait pas aux survivants de témoigner de l'horreur mais bien aux engloutis.

Il s'agit d'une narration improbable d'événements attestés, car n'étant pas un témoin-rescapé, Romain Gary signifie par l'identité impossible de son narrateur d'outre-tombe, qu'il n'usurpe pas cette parole en première personne du témoin.

Derrière l'humour terroriste de l'œuvre, se perçoit la clameur de six millions de dibbouks, et le lecteur est confronté à un double phénomène de possession. Gary décrit Schatz le tortionnaire abritant un dibbouk juif à son corps défendant, mais lui-même, Gary donne, asile volontairement, à cette voix, qui témoigne et qui le traverse, dont il se veut traversé, afin que soit porté témoignage du crime perpétré. Il exprime ainsi sa fidélité à un groupe persécuté dont il ne cessera, de sa première à sa dernière œuvre, de rappeler et d'évoquer le destin.

Mais si la voix de Gengis Cohn résonne comme une voix collective, la voix du peuple juif assassiné, il est possible aussi de l'entendre comme une voix individuelle, la voix du père assassiné.

La biographie de Myriam Anissimov consacrée à Romain Gary et en particulier le remarquable tra-



vail d'investigation conduit dans les premiers chapitres, incitent, à relire sous un éclairage nouveau la relation entre père et fils mais aussi, et en particulier, cette œuvre étrange, forte et dérangeante.

Myriam Anissimov a pu retrouver les circonstances de la mort de Frida la seconde femme de Léonid Kacew, de Pavel, le demi-frère de Romain, et de Valentina, sa demi-sœur. Transférés dans le camp de Klooga, ils furent brûlés vifs sur des bûchers dressés par les nazis au moment de l'avance de l'Armée Rouge<sup>43</sup>.

Elle peut aussi affirmer que Léonid Kacew, n'est pas mort dans un camp, ni dans une chambre à gaz ni sur le chemin de celle-ci mais qu'il fut fusillé, probablement dans les fosses de Ponary, lors de la liquidation finale du ghetto le 24 septembre 1943<sup>44</sup>. Ce qui donne une résonance particulièrement funèbre et précise à l'une des plaisanteries de Gengis Cohn : « Nous restons là, tous les deux, à écouter, comme l'a écrit un poète yidish, les sanglots longs des violons de l'automne-automne 1943, pour être précis <sup>45</sup> ».

Gary décrit avec une ironie féroce la scène de la fusillade.

Nous étions une quarantaine dans le trou que nous avions creusé et il y avait naturellement des mères avec leurs enfants. Je lui fais donc écouter (il s'agit de Sachs) avec un réalisme saisissant - en matière d'art je suis pour le réalisme - les cris des mères juives une seconde avant les rafales de mitraillettes. <sup>46</sup>

Myriam Anissimov a retrouvé dans les brouillons de *Pseudo*, des pages qui n'ont pas été publiées, où l'écrivain évoque la mort de ses

proches en des termes qui sont presque mot pour mot, ceux de Gengis Cohn.

Il y en avait une quarantaine- hommes, femmes enfants- au fond du trou que nous leur avions fait creuser, et ils attendaient. Ils ne songeaient pas à se défendre. Les femmes hurlaient, évidemment et tentaient de protéger leurs petits de leurs corps<sup>47</sup>.

Comme souvent chez Gary ce sont quelques détails en apparence infimes, oublis, traces, indices, qui permettent de confirmer de troublantes proximités. Ainsi, dans *Education Européenne*, le lecteur avait noté, aux côtés de Yankel Cukier (premier encryptage de la figure du père) la présence de Sioma Kapelusznik, le marchand de casquettes qui conduit une désopilante prière du vendredi soir dans la vieille poudrière abandonnée.

Ce dernier est présent de façon tout aussi fugace dans *La danse de Gengis Cohn*.

J'avais demandé à mon voisin de tombeau, Sioma Kapelusznik, ce qu'il en pensait. Je m'étais tourné vers lui et je lui avais demandé s'il pouvait me donner une bonne définition de la culture, pour que je sois sûr de ne pas mourir pour rien<sup>48</sup>.

Sioma se trouve donc aux côtés de Gengis au bord de la fosse au moment du massacre, comme il se trouvait aux côtés de Yankel Cukier dans le premier roman, confirmant par sa présence les liens entre les deux personnages.

47 Manuscrit de *Pseudo*, d'abord intitulé Pseudo Pseudo, IMEC feuillets épars (n°13)

On peut noter que l'identité du groupe représenté par le nous, change d'un texte à l'autre, désignant tantôt les victimes, tantôt les bourreaux, et confirmant l'étrange réversibilité de ces deux places dans l'ensemble de l'œuvre garienne.

48 *La danse de Gengis Cohn*, op.cit., p. 61.

43 Myriam Anissimov, op. cit., p 60.

Elle cite ses sources : National Archive of Estonia. Archiviste : Elle Allkivi

44 ibid., p. 60.

45 *La danse de Gengis Cohn*, op.cit., p.128.

46 ibid., p. 62.

Et en même temps, la réponse de Sioma à la question de Gengis Cohn, sa définition de la culture, permet sans doute de comprendre, la profondeur de la blessure que représente la Shoah pour Romain Gary, une blessure qui est aussi une blessure à l'Europe, à ses croyances humanistes et que rien ne pourra cicatriser.

La culture, c'est lorsque les mères qui tiennent leurs enfants dans leurs bras sont dispensées de creuser leurs tombes avant d'être fusillées<sup>49</sup>.

### *In memoriam*

Dans l'œuvre de Gary puis dans celle d'AJAR se multiplient des détails autobiographiques et des stratégies d'écriture, des pistes et des fausses pistes, qui font signe, qui disent sans dire, mais ne cessent de répéter dans l'encryptage et le ressassement sa fidélité à une mémoire, à une langue perdue, à un destin historique.

Il est des coïncidences étranges, c'en est une qu'un écrivain dont le demi-frère et la demi-sœur ont été brûlés vifs, ait choisi comme pseudonyme, certainement en toute nescience, *Gary ! brûle !* et un peu plus tard *Ajar, braise* inscrivant son œuvre dans un univers de feu, de braises et de cendres.

49 Ibid., p.62.

Secrets inavouables ou inavoués, souffrances impossibles à mettre en mots, deuil, mélancolie, phénomènes d'incorporation qui font des descendants des habitacles pour leurs morts, les textes théoriques de Nicolas Abraham et de Maria Torok<sup>50</sup> sur les maladies du deuil, pourraient éclairer bien des aspects de l'œuvre garienne, sans, en aucune manière, prétendre l'y réduire. Car à côté d'une figure maternelle si souvent évoquée, il y a la présence anonymée, funèbre, secrète, mais tout aussi obsédante de cette figure paternelle. Au silence de l'acteur muet russe et tartare, a succédé dans *La danse de Gengis Cohn* une voix intarissable, inapaisable.

Dernière remarque : le rapport au père et au judaïsme n'a pas comme unique source la douleur et la cruauté de l'Histoire. Gary, héritier d'une longue mémoire, rend hommage à un irréductible humour qui est la force des faibles et leur fondamental mot de passe, il dessine le peuple juif comme un peuple tenant tête, de siècle en siècle, à l'adversité, un peuple en lutte contre le réel. Il dessine ainsi une articulation très forte entre la figure du juif, celle de l'écrivain, celle de l'enchanteur et il l'évoque avec une insistance particulière au son de ce qu'il appelle *les violons juifs*.

50 Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, 1987