

Article

« La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident »

Judith Kauffmann

Études littéraires, vol. 17, n° 1, 1984, p. 71-94.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500634ar>

DOI: 10.7202/500634ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LA DANSE DE ROMAIN GARY OU GENGIS COHN ET LA VALSE-HORÀ DES MYTHES DE L'OCCIDENT

judith kauffmann

Il ne s'agit nullement de fournir au lecteur un magma, un matériau, mais une totalité d'expériences qui lui laisserait la possibilité de décider du sens dominant de l'œuvre, de désigner, parmi toutes les identités mimées par le personnage, celle qui lui paraît correspondre le plus à la nature de ses propres préoccupations.

Romain Gary

Romain Gary a consacré deux œuvres romanesques à la barbarie hitlérienne. Autant le premier livre a suscité des réactions favorables, — il s'agit d'*Éducation européenne* qui, en 1945, valut à son auteur son premier prix littéraire et le début de la notoriété, — autant le second, *La Danse de Gengis Cohn*, est fréquemment, sinon passé sous silence, du moins traité avec désinvolture¹.

Éducation européenne raconte dans un récit linéaire avec des personnages de type classique la vie d'un maquis polonais aux prises avec l'occupant nazi. Le roman trouvait un écho favorable, parce qu'il portait un message d'optimisme et d'espoir dans

[...] un monde cruel et incompréhensible, où la seule chose qui compte est de porter toujours plus loin une brindille absurde (...), toujours plus loin, (...) toujours plus loin ! sans jamais s'arrêter pour souffler ou pour demander pourquoi... (Ee, p. 282).

Inattentif à ce qui n'était pas de son intérêt immédiat, le lecteur ne voyait dans le récit que l'évocation de *ce qui s'était passé*. Que l'Europe des vieilles cathédrales ait été le théâtre de l'horreur perpétrée par des hommes contre d'autres hommes, il ne voulait ou ne pouvait pas y penser. D'ailleurs, cette face guerrière de l'hitlérisme, avec ses grimaces qui n'avaient d'original que leur violence, allait rapidement trouver sa place dans le musée universel des atrocités de la guerre.

La Danse de Gengis Cohn dévoile l'autre visage du nazisme, celui du Génocide et de l'horreur inédite. Et la question, simplement effleurée en 1945 — qu'y a-t-il de commun entre Auschwitz et l'Europe? — revient, lancinante, heurter le lecteur en 1968, au moment du *renouveau* allemand, alors que s'ébauche précisément le « nouveau discours² » sur le nazisme qui remettra en cause jusqu'à la réalité des fours crématoires.

Ce roman picaresque, souvent déconcertant, toujours provocateur, s'offre à diverses interprétations. J'y ai déchiffré, pour ma part, une critique de l'Occident, haut lieu de la civilisation et berceau des camps de la mort.

Le fou sacré

Dans ses œuvres d'inspiration autobiographique — méditation solitaire sur la création romanesque et le métier de romancier comme *Pour Sganarelle*, ou interrogatoire amical tel *La nuit sera calme* — Gary revient toujours aux mêmes préoccupations : dans le monde en proie aux tentations totalitaires où nous vivons, il est difficile de savoir si les valeurs auxquelles nous attachons du prix sont authentiques. Pour guides, il faut les « fous sacrés qui sont seuls capables de nous faire sentir ce qui est sacré, ce qui est imposture » (*Nuit*, p. 242). Gengis Cohn est un des leurs.

Qui est Gengis Cohn? Un Juif polonais victime de la barbarie nazie. Le patronyme calembouresque où se cache le nom du conquérant tartare est le lieu de rencontre de termes incompatibles : Gengis (khan) est le prototype de l'agresseur sanguinaire, Cohn l'incarnation millénaire du bouc émissaire. Admirable synthèse qui nous dévoile l'ultime ressource des persécutés. Comment se défend-il celui qui attend, au fond du trou qu'il vient de creuser, les balles qui vont le transpercer? Que peut-il faire avec ses *poings nus*? Au refus de mourir

passivement, à l'impossibilité de résister efficacement, il n'y a qu'une réponse adéquate : un geste obscène de la main, « vieux geste insultant connu du monde entier » (p. 25). Cette révolte au sein de l'impuissance, c'est la mise en œuvre de l'humour juif, cette « espèce d'agression à main désarmée » (p. 199).

Moïché Cohn est devenu le comique Gengis Cohn, pour avoir pressenti qu'il combattrait l'horreur les mains nues, ou avec un de leurs substituts. La bouche, par exemple, cette arme traditionnelle des faibles. L'humour juif, c'est aussi « une façon de gueuler ! » (p. 166), explique Gengis qui précise : « Le pouvoir des cris est si grand qu'il brisera les rigueurs décrétées contre l'homme... » L'allusion est immédiatement déchiffrée par son interlocuteur, Florian : « Kafka, dit-il. Je sais, je connais. Vous y croyez vraiment ? » L'épisode se clôt sur un clin d'œil et un éclat de rire, ce qui replace la formule dans ses véritables dimensions : l'envers ironique du cri, c'est l'humour noir qui soumet les valeurs à « cette épreuve de l'irrespect, de la parodie, cette agression par la moquerie que la faiblesse fait constamment subir à la puissance » (*Nuit*, p. 242).

Gengis Cohn dispose, pour donner libre cours à son agressivité, d'une dernière arme d'artiste : la danse, mais exclusivement la *horà*, cette vieille danse folklorique juive. Qu'il s'essaie, une fois, à un autre style, et c'est la débandade. Quand l'irrésistible Lily l'invite à danser « [leur] plus belle, [leur] dernière valse » (p. 196), *le Beau Danube bleu*, ce pur produit de la Vienne impériale, l'ivresse est immédiate : la musique, le corps de Lily, son parfum... Mais le parfum, précisément, dégage d'étranges effluves de... gaz. Ce qui devait être la danse langoureuse d'un couple étroitement enlacé devient une exhibition solitaire et hallucinée : « Les yeux me sortent de la tête, les violons vont un train d'enfer. »

La rencontre de la civilisation occidentale — la valse, cette quintessence de l'Europe aristocratique au mieux de son éclat — et du « parfum » des chambres de la mort fait de Gengis Cohn, une fois de plus, le lieu de jonction des contraires. Et la seule réponse dont il dispose, c'est la *horà* qui s'empare de lui, sans qu'il puisse se contrôler. Cette réaction typiquement juive est spontanée, sorte de réflexe déclenché par les souffrances de la torture : « Ça leur est venu tout naturellement, comme aux chats sur les charbons ardents. » Mais par ce

renversement si typique de l'humour gengiscohnien, la *horà* du supplice se transforme en arme offensive, car cette danse, notre artiste la pratique dans la violence : ses bottes *tapent dur* (p. 148), il saute comme un *enragé* (p. 126). D'ailleurs, c'est bien simple, il ne danse pas, il *piétine* dans l'espoir que *ça fasse mal*. Il avoue, non sans ironie : « Une danse pareille, je ne souhaite pas ça à mes meilleurs amis. »

Comment la danse peut-elle devenir synonyme de férocité ? Il faut rappeler que Gengis, réduit à l'état de fantôme par les bons soins des nazis, hante depuis une vingtaine d'années la *conscience* de son assassin. Mais au royaume des hallucinés et des possédés, l'illusion est toute-puissante. Cohn n'occuperait-il pas en réalité le *subconscient* de Dieu, du Messie, ou d'un simple salopard non identifié (p. 199), à moins qu'il ne soit prisonnier d'une *âme juive impitoyable* (p. 148, 95) ? Qu'importe, d'ailleurs ! L'essentiel, pour nous, c'est que la *horà* ait pour scène ce que Gary appelle indifféremment, on vient de le voir, la conscience, le subconscient ou l'âme des autres.

Installé dans ces lieux intimes, Gengis se livre à un ballet frénétique. C'est un problème de survie, si l'on peut s'exprimer ainsi. Devenu un souvenir, un élément psychanalytique (p. 148), un parasite psychique (p. 125), il est à la merci de manœuvres d'exorcisme de toutes sortes. En dansant, il *piétine* le sol *mou* de ces régions secrètes. Il pénètre plus profondément et fait échec à toute volonté d'expulsion, d'effacement. Pour lui, *s'enfoncer*, c'est se *perpétuer* (p. 95). Bien sûr, pour le spectateur dont la tête sert de théâtre, cette *horà* est un supplice et elle prend à ses yeux des allures de « danse de scalp asiatique, barbare et vengeresse » (p. 99).

L'esprit de revanche définit les relations de la victime avec le bourreau. Mais, nous l'avons vu, Gengis hante aussi un inconnu auquel rien de personnel ne le rattache. Et là aussi la volonté d'agression est manifeste. Il souhaite « lui donner un choc traumatique », car, explique-t-il, « le subconscient, c'est fait pour ça » (p. 148). Il cherche à provoquer une perturbation profonde dans le psychisme de cet autre à l'identité imprécise — entendons qu'il s'agit de n'importe qui et de tout le monde. D'ailleurs, l'aveu est explicite :

Ce n'est pas que je me plaise dans ce subconscient de merde, mais où voulez-vous que j'aille ? Je suis aussi mal ici qu'ailleurs. Je voudrais

bien aller à Tahiti, au bord de l'Océan, mais c'est toujours et partout le même subconscient. C'est collectif³ (p. 149).

Que contient ce subconscient collectif où Gengis Cohn patauge ? Une digression apparente va nous plonger au cœur de l'essentiel. L'ex-SS Schatz a été chargé de l'enquête sur une série de meurtres sensationnels. Lily, l'épouse d'un grand seigneur de l'industrie allemande, serait impliquée, avec la complicité du garde-chasse Florian, dans ces homicides en série. Notre premier face à face avec ce couple inquiétant fait de nous les témoins d'une intéressante conversation. Florian, qui vient de révéler à sa compagne que certaines tribus primitives l'appellent Nanderuvuvu, lui suggère :

Tu devrais feuilleter ce bouquin. Ça s'appelle *Aspects du Mythe*, c'est paru dans la collection *Idées*, tu vois, un livre de poche, comme son nom l'indique. Sais-tu quelle est la prière que les Indiens Guarani du Matto Grosso mettent dans ta bouche ? Écoute ça : « *J'ai dévoré trop de cadavres, je suis repue et épuisée. Père, faites que je jouisse!* » (p. 142)

Au cas où nous aurions quelques doutes sur cette identification inattendue entre Lily et l'héroïne de la prière indienne, Florian précise : « Mircea Eliade, il faut que je retienne son nom, il semble s'intéresser à nous... »

Voilà qui signifie sans équivoque qu'à leurs propres yeux, les héros de la fiction romanesque sont aussi autre chose que ce que leur apparence nous laissait supposer. Bien sûr, Gary l'avait suggéré. Lily, c'est l'humanité en quête d'absolu ; Gengis incarne l'amoureux transi, éternellement éconduit et « exterminé pour sa peine » par la Mort matérialisée en Florian. D'autres hypothèses sont possibles : Lily représenterait l'Allemagne cruelle et insatiable, Florian, « la Mort allemande, impassible et démoniaque⁴ » ; le commissaire Schatz avec son *dibbuk* personnifie la mauvaise conscience allemande encombrée de six millions de cadavres juifs...

C'est cela, oui, et c'est encore autre chose. Car faire de Florian et de Lily les sujets d'intérêt du mythologue, c'est les rattacher explicitement au *mythe*, et les désigner ainsi, non pas dans des réflexions marginales, mais au cœur même de la narration romanesque, c'est proclamer bien haut que nous n'avons pas affaire à des représentations passagères, plus ou moins individuelles, de l'ordre de la métaphore, de l'allégorie ou du symbole. Nous sommes en présence de ces *figures*

mythiques qui puisent leur substance dans les « grandes images immémoriales⁵ » de l'inconscient collectif. Ces représentations, parce qu'elles sont puissamment liées à l'imagination, entraînent un investissement affectif très important. En exerçant sur nous un pouvoir d'autant plus incontrôlable qu'il est occulte et diffus, elles guident notre comportement et influencent notre jugement⁶.

Lorsqu'il introduit dans le paysage psychique le bouleversement d'un choc traumatique, Gengis Cohn s'attaque aux images souterraines qui ont nourri une collectivité définie aux prises avec un événement historique déterminé : l'Occident face à Auschwitz. Fou sacré, il dépiste les valeurs d'imposture pour nous guider vers la vérité. Ce rôle de médiateur, il le joue dans ce qu'on pourrait déchiffrer comme un scénario initiatique.

Un scénario initiatique

Parler d'initiation, c'est désigner un ensemble d'épreuves spécifiques auxquelles se plie un *néophyte* sous la direction d'un *tuteur*, en vue d'accéder à la plénitude par le dévoilement d'un *savoir supérieur* réservé à une minorité.

1. *Le dibbuk*

Gengis Cohn, victime inconsolable d'une mort ignoble, et, par là, livré aux « ratés de la décomposition⁷ », revient hanter la (mauvaise) conscience de son bourreau. Envisagé sous cet angle, le phénomène est un cas, somme toute banal, de la possession telle que la conçoivent les croyances populaires. Cette interprétation, qui reste à la surface des choses, escamote l'essentiel. D'ailleurs, il n'y a pas la moindre allusion à un désir de vengeance dans la définition, conforme à une vieille tradition juive, que Gengis Cohn donne lui-même de sa nature de *dibbuk* : « C'est un mauvais esprit, un démon qui vous saisit, qui s'installe en vous et se met à régner en maître » (p. 87). Est-ce à dire qu'il s'attache — *dibbuk* contient la racine hébraïque D-B-K qui signifie *coller* — à n'importe qui ? Pas exactement. Car, rappelons-le, une lecture attentive montre que Cohn « occupe » en réalité une autre proie que Schatz.

Cet inconnu, tour à tour sympathique (p. 169) et hargneux (p. 174), est un individu au comportement singulier. Alors que l'humanité « normale » garde les yeux ouverts pour regarder, lui, il les ferme *pour mieux voir*. Il est, en outre, doté d'un organe de vision spécial : « C'est avec le *cœur* qu'[il] voit le mieux » (p. 270). Doué d'une sensibilité exceptionnelle — tout lui *reste sur l'estomac* (p. 169, 249), il a des visions : « [Il] garde encore les yeux fermés et [il] la [Lily] voit dans *toute sa clarté* de madone des fresques... » (p. 270) Au contraire, dès qu'il soulève les paupières, tout lui échappe : « Dans un instant, [il] va ouvrir les yeux et [il] ne le [Gengis] *retrouvera* plus jamais » (p. 272). Il est de ceux qui ne voient bien que « ce qu'ils ne peuvent pas voir » (p. 271). De cet homme différent des autres, un refrain nous susurre : « Ce n'est pas un monsieur, [...] c'est un écrivain » (p. 264, 270, 272) — entendons par là un de ces êtres étranges (étrangers ?) qui se *débarassent*, se libèrent, de *ce qui les gêne* (p. 264), de ce qui les hante, *en donnant un livre* (p. 264, 265, 272)⁸. Nous avons rassemblé là ce que Mircea Eliade appelle le « syndrome de la vocation mystique »⁹. À cause de ses dispositions spéciales, le sujet a été choisi pour vivre l'expérience d'une *initiation chamanique*. Ses troubles de comportement le font passer aux yeux du naïf pour un fou et on comprend que le *dibbuk*, responsable de cette possession, soit taxé de « mauvais esprit ». D'ailleurs, cette crise, le sujet lui aussi la vit comme une maladie psycho-mentale. Mais ni le chaman ni l'écrivain ne sont des névropathes, puisqu'ils réussissent à guérir : l'épreuve est *initiatique* et le *dibbuk* Gengis Cohn guide le *néophyte* Romain (Gary), car c'est bien de lui qu'il s'agit. Annoncé par quelques allusions désinvoltes, — un auteur juif... un écrivain impitoyable (p. 95)... une belle âme, un authentique ennemi de l'ordre établi (p. 172), un tendre, un idéaliste, un humaniste (p. 271), — il se réveille/révèle au son de la voix de sa femme-enfant : « *Please, Romain, for Christ's sake, don't say things like that.* »

2. Les épreuves initiatiques

Les initiations chamaniques obéissent au schéma en trois temps de tout rituel initiatique : une étape préparatoire avant l'isolement dans un lieu sacré, un voyage dans l'au-delà fréquemment assimilé à une mort initiatique, une renaissance¹⁰.

Le scénario débute sous un ciel d'une beauté immaculée, dont l'azur rayonnant « fait penser à la madone des fresques » (p. 9), dans une ville dont le nom est tout un programme : Licht, la lumière. La scène se déplace ensuite vers un lieu traditionnel de la mort sacrée, la forêt. Le toponyme de Geist qui désigne indifféremment en allemand l'esprit et les esprits, la spiritualité et les fantômes, est conforme à la fonction de l'endroit.

Ce paysage solitaire qui semble, aux yeux de l'observateur profane, rongé par un « certain réalisme » (p. 131), est transfiguré dès qu'y apparaît la figure mythique de Lily :

Aussitôt une cascade se jette à ses pieds, [...], des licornes se mettent à gambader, Dürer se précipite chapeau bas, s'agenouille et attend une commande, [...] Hans Holbein le Jeune étale son Christ assassiné à ses pieds pour lui donner un air de Vierge (p. 133).

Le décor est en place.

Dans ce cadre « béni », le néophyte, en proie à une perte de connaissance réelle — l'écrivain se réveille d'un long évanouissement, à la fin du roman — et extatique — il sourit les yeux fermés (p. 264), — subit l'expérience d'une mort rituelle.

La plongée dans le néant s'accompagne habituellement d'un « morcellement initiatique ¹¹ » vécu comme un éclatement de la personnalité. À différentes reprises, le lecteur ne sait plus très bien quel personnage lui fait face : Gengis le *dibbuk* de Schatz, Schatzchen le *dibbuk* de Cohn, Gengis le *dibbuk* d'un idéaliste ou lui-même un possédé ?

Des visions où se rencontrent les composantes les plus hétéroclites sont monnaie courante. Des paragraphes d'une longueur inusitée (vingt, trente lignes) ¹² qui accumulent côte à côte, dans une syntaxe uniforme de juxtaposition (avec ou sans ponctuation), des éléments hétérogènes du point de vue sémantique, sont un trait stylistique de l'écriture de Gary dans *La Danse de Gengis Cohn*. Il peut s'agir de décrire un subconscient comme un véritable dépotoir où se rencontrent

[...] un bouc, une belle-mère qui en vaut dix, trois bouddhas, [...] deux Staline, [...] vingt paires de bottes pleines de souffrance juive, [...] et la lévite de mon maître bien-aimé Rabbi Zur, de Bialystok, encore pleine d'œcuménisme (p. 198),

ou bien une explosion qui, en détruisant le monde, a transformé

[...] la Joconde en *Schwarze Schickse* sous l'œil borgne et rond des culs de Jérôme Bosch, [...] quarante Harpo Marx fusillés se déculottent face au peloton d'exécution et visent l'Allemagne dans son honneur, Schatz hurle *Deutschland erwache* [...] il se dresse il bondit sur sa chaise il tape du pied il danse il gueule (p. 118).

Ces monstrueux assemblages donnent au lecteur l'impression d'accompagner le visionnaire dans le chaos absolu. Le tableau final qui raconte un véritable dépècement :

L'art abstrait triomphe partout : le napalm fait si bien les choses, qu'on ne distingue plus un œil, plus un nez, plus un sein, c'est vraiment la fin du figuratif (p. 263)

mène le rituel de mort à son terme. De grands flots entraînent tout vers l'*Océan originel*, après avoir fait déborder les égouts du ghetto. C'est bien le retour au chaos de toutes les initiations, étape ultime avant le réveil et l'expulsion, symbolique, le cas échéant, du gouffre béant. Romain (Gary) se réveille au milieu de la place du ghetto de Varsovie, à la sortie de l'égout (p. 270) où il a découvert le vrai visage de Lily. Le néophyte est désormais un initié : *il sait*. Cette vérité, il l'exprime dans une langue réservée aux élus : « *Kurwa Mâc* ». Il a aussi changé de statut ontologique, puisqu'il a découvert qu'il était *juif*, ce que les autres ne savaient pas et « Lui non plus » (p. 272).

Nous allons maintenant nous interroger sur le contenu et le sens de cette double révélation.

La révélation

1. Lily

Ce prénom féminin en forme de diminutif dérisoire semble, à première vue, très mal choisi pour désigner une femme aux dimensions mythiques. Bien sûr, la dérision qui dégonfle les boudriches suprahumains à coups d'épingle ironiques est l'arme de démystification par excellence. Elle contribue à l'action de la *horà*, cette danse dévastatrice que Gengis Cohn exécute dans le subconscient collectif.

Le choix du nom répond alors à une intention précise. En plaçant son roman sous le signe du calembour « Gengis Cohn », Romain Gary émet une série de signaux à l'intention de son lecteur. Attention, nous suggère-t-il, un mot en cache un autre. Dans le texte donné s'est infiltré un texte latent.

Dans Lily se déchiffrent le mot anglais qui désigne la fleur de lys et, par déformation calembouresque, le démon féminin de certaine tradition rabbinique, Lilith.

Lily la blanche, Lily la blonde

Le lys est le modèle de la beauté éclatante et de la blancheur. « Le visage de Lily, ses yeux, cette *clarté*, cette *lumière soudaine* » (p. 216), voilà un spectacle inoubliable pour Gengis, « aussi longtemps qu'[il] sera mort ». Par sa seule présence, par son sourire, « la forêt de Geist *s'illumine* tout entière » (p. 144). Le titre de *princesse de légende* lui revient de plein droit. Blanche, la fleur de lys est le symbole de la *pureté* (p. 100, 180). Seule l'exclamation lyrique convient à sa description : « quel air de pudeur, de vulnérabilité ! » (p. 135) La délicatesse des traits coïncide avec *l'innocence*. Si Lily inspire de grandes amours, « cela se situe toujours au niveau de l'esprit » (p. 61) car elle a horreur de la vulgarité « de certains contacts animaux » (p. 66). Ses rapports avec les hommes sont ceux de Laure avec Pétrarque. S'étonnera-t-on de trouver dans son entourage immédiat des licornes qui gambadent, puisque ces animaux mythiques sont les compagnons traditionnels de la chasteté et de la virginité¹³ ? D'ailleurs, « la merveilleuse chevelure qui l'*auréole* de tout l'or de Florence » nous ôte toute hésitation. Lily n'est autre que la *Madone des fresques*, la Vierge-Mère lumineuse.

Dans ce contexte, et dans ce cadre, — la forêt de Geist où souffle « le vrai vent de l'Esprit » (p. 241), — l'amour humain ne sera jamais qu'un amour « de lonh », où le spirituel détient les pleins pouvoirs au détriment de la réalité. Celui qui sait *vraiment* aimer, c'est Florian, l'eunuque, dont voici les confidences :

[...] parce que j'ai ce qu'il faut, ou, si tu préfères, parce que je n'ai pas ce qu'ils ont. Ils sont pleins de... réalité. Ils en débordent. Ils sont handicapés par leur... hé-hum ! par leur physique, voilà. La physiologie, les organes, c'est une vraie infirmité (p. 182).

Les hommes « vraiment bien faits », comme lui, ont horreur « du physiologique, du physique, de l'objet dans la main, saisi, tenu. » C'est pourquoi ils se contentent de *rêver* et d'aider Lily à rêver. « Comme ça, on échappe à la médiocrité » (p. 151). Nous voilà très proches de l'exaltation de l'amour absolu décrite par Denis de Rougemont :

Tristan aime se sentir aimer, bien plus qu'il n'aime Iseut la Blonde. Et Iseut ne fait rien pour retenir Tristan près d'elle : il lui suffit d'un rêve passionné. Ils ont besoin l'un de l'autre pour brûler, mais non de l'autre tel qu'il est, et non de la présence de l'autre, mais bien plutôt de son absence¹⁴.

Lily s'empresse de confirmer notre hypothèse : « Je me demande si ce n'est pas ça, le vrai, le très grand amour : deux êtres qui ne se rencontrent pas » (p. 183). Gengis, fortement impressionné, s'abandonne à un aveu ému : « Je ne m'étais pas rendu compte que j'ai vécu un très grand amour, de mon vivant : je n'ai jamais rencontré la femme de ma vie. »

L'humoriste s'est réveillé. Dans un jeu de mots qui repose sur l'usage naïf et innocent du verbe *rencontrer* envisagé, une première fois, dans un contexte sexuel, il tourne en dérision celui d'entre les mythes fondateurs de l'Occident que raconte la passion de Tristan et d'Iseut.

L'alternance du chaste et du sexuel volontiers obscène, qui conditionne par ailleurs un grand nombre de jeux verbaux, a toujours Lily pour pivot. Il est vrai que la connotation « spirituelle » ou « impure » de telle épithète n'est jamais qu'une question d'interprétation. Là où le mari outragé et l'amoureux transi voient la pureté du marbre (p. 180) ou la limpidité de la glace (p. 104), d'autres lisent la froideur de la pierre et la frigidité. Sous le masque lumineux et transparent de la pureté se dévoile peu à peu l'autre visage de cette femme.

Lilith

Conformément à l'étymologie hébraïque, Lilith est la créature nocturne des grandes malédictions¹⁵. Démon de sexe féminin et compagne de Samaël/Satan, le maître des forces du Mal, ce monstre séducteur et dévorant a une ressemblance évidente avec Lily, la « nymphomane qui ne parvient jamais à ses fins », dont le partenaire inséparable « tue tous ceux qui tentent l'impossible et échouent lamentablement » (p. 70).

Elle n'a rien d'allégorique cette Lily « de notre chair et de notre sang » (p. 136) et sa présence toute humaine — « elle est même très chienne, comme on dit en yiddish » — ne laisse personne indifférent. Elle fascine avec un doux sourire où le soupirant plonge « un regard de poulet égorgé » (p. 158). L'œil langoureux « où brille une étoile juive » est un piège où son

partenaire, un mâle chasseur allemand, croit reconnaître le double signe de la soumission et de la lubricité cher aux idéologues antisémites. Son visage est encadré de tresses blondes (p. 140) et radieuses (p. 150) et elle est dotée d'une voix... « Tenez, c'est bien simple, ce n'est plus une voix, c'est du Mozart » (p. 136). Son effet est « comme toujours extraordinaire ». Jusqu'à Gengis, le fantôme, qui se sent revivre : « C'est un de ces moments de certitude absolue où l'homme prend vraiment sa mesure et cesse de douter de sa grandeur. » Il a l'air radieux, il est aux anges. Mais l'engrenage tourne. L'amant rapidement « réduit à [sa] plus simple expression » appelle au secours. « C'est la chute » (p. 137).

Lily a tous les traits de cette cousine occidentale de Lilith dont la voix magique attirait les navigateurs droit sur le rocher d'où elle surplombait le Rhin. Chantée par Heine, la Lorelei — car c'est d'elle qu'il s'agit — fait rêver Gengis : « ... *und ruhig fließt der Rhein. Die schönsten Jungfrauen sitzen, dort oben wunderbar...* » (p. 10) La conduite dévoratrice vient couronner l'œuvre de séduction. C'est pour lui éviter l'emprise mortelle de Lily que le sage Rabbi Zur recommandait à son disciple de ne jamais la regarder *en face*. Embarrassé par l'étonnement du jeune garçon, il avait fini par parler du risque « de perdre la vue ou même la raison » (p. 134). On reconnaît là une variante du piège inventé par la Méduse, autre proche parente de Lilith, du côté des Grecs, cette fois¹⁶.

Lilith et ses cousines sont des incarnations variées de cette figure mythique de la femme-déesse qu'on a appelée la *mère obscure*, parfaite antithèse de l'autre mère universelle, *sainte et vierge*, celle-là, la Madone des fresques¹⁷. On retrouve en Lily, qui prend *tour à tour* leur visage, l'image de la femme que le moyen âge chrétien a universalisée dans sa dichotomie profonde : Vierge *ou* Putain.

Romain Gary s'en prend, sans ambiguïté, à l'idéologie répandue par l'atmosphère de pudibonderie et la sainte horreur du corps (p. 211) qui caractérisent l'Église¹⁸. Le refoulement des grandes scènes hiérogamiques qui animaient la mythologie universelle a inhibé Dieu, en lui donnant des complexes, nous explique-t-il dans un chapitre intitulé : « La Vache terrestre et le Taureau céleste ».

Gengis a réussi à surmonter ces préjugés. Peu importe que les autres crient au complot et à la calomnie. Lui, il sait que la

grande dame est *en même temps* la Vierge et la Grande Prostituée. S'il préfère son visage de sainte et de princesse, c'est en connaissance de cause. « L'évidence ne sert à rien » (p. 270), parce qu'il a choisi de ne voir que la « panoplie légendaire » créée par son *imagination* (p. 140). Tel est le sens de la révélation finale à laquelle Romain (Gary) est amené. La formule sibylline « *Kurwa Mâc!* » est une injure dont la banalité a usé toute virulence en polonais. Isolé dans un contexte français, le cliché étranger/étrange devient parole d'oracle : « Ta mère est une putain. »

Nous assistons, avec ce retour de la figure mythique de la Grande-Mère, au rejet de la vision *patérialiste* d'inspiration judéo-chrétienne. L'épisode de la prière indienne qui avait orienté notre lecture vers une recherche des mythes contenait déjà un lapsus de Gary, profondément révélateur. Nanderuvuvu, qu'il identifiait sans équivoque à Lily, est en réalité, dans le texte original, le *Père* auquel la Terre — cette autre manière de désigner la mère — adressait sa plainte¹⁹. Curieusement, l'erreur involontaire s'est cachée dans un lapsus voulu par l'écrivain, puisqu'il le corrige immédiatement. L'assimilation, dans le cri — « faites que je jouisse », « faites que je finisse » (p. 142)²⁰ — de la jouissance à la mort, nous rappelle que Thanatos est le compagnon nécessaire d'Éros. À proximité de Lily, nous rencontrons toujours Florian.

2. Florian

Avec ses allures bourgeoises de brigand brechtien et son mauvais goût de maquereau, Florian nous change des personifications de la mort auxquelles nous a habitués l'iconographie européenne. Pourtant, à bien observer ses traits, une association s'impose. Du visage qui a frappé tous les témoins, Gengis donnera un signalement précis :

[...] osseux, plat, la peau ne semble être là que par souci des convenances. Des yeux sans éclat, des paupières sans cils. Pas une ride. C'est un visage qui fait un peu tortue, un peu préhistorique (p. 132).

Cette tête nous rappelle les « cadavres momifiés » des danses macabres du quinzième siècle²¹. En cette aube des temps modernes, la mort est encore une compagne « apprivoisée » qu'aucun tabou n'a refoulée. Il est fréquent de trouver, à proximité des charniers, des boutiques, des écrivains

publics²². D'une certaine façon, l'homme du vingtième siècle, qui côtoie journallement l'image banalisée de la mort télévisée, vit, lui aussi, dans la familiarité de la mort. Une mort très différente, certes, car après l'extermination industrielle d'Auschwitz et à l'ombre de la machine atomique, elle a perdu le caractère exaltant de l'héroïsme individuel pour se fondre dans l'anonymat des statistiques (p. 135) et se diluer dans l'abstraction pure des grands nombres (p. 73). Gengis, fantôme parmi six millions de cadavres, substituée à « «la grandeur tragique de la Mort» ce caractère eichmannien de banalité quotidienne » (p. 135).

Quotidien n'est pas synonyme de supportable. Romain (Gary) le personnage romanesque, dans son refus « de l'ordre établi, de la nature des choses, de la nature tout court » (p. 172), tente de réduire la Mort/Florian à l'impuissance. Pour parler aux masses qui accordent à la pornographie l'exclusivité de la barbarie, Gary le romancier fait du scandale de la mort une abjection sexuelle²³. Les images de Buchenwald qui exhibent des tas de corps nus d'adolescentes à peine formées sont *obscènes*, car la pornographie étalée au grand jour finit par donner des idées. « Les exécutions, certes, étaient un crime contre les Juifs, mais la publication de ces photos, c'est un crime de lèse-humanité » (p. 105). Dans un monde où les valeurs sont dévoyées, la parole est à la dérision macabre.

Car le véritable crime contre l'humanité est ailleurs. C'est l'exploitation de la souffrance par l'art occidental, tant sacré que profane. Depuis l'aube du christianisme, un cataclysme, atomique ou autre, se résout nécessairement en quelque *Pietà* (p. 263). Tout a commencé avec la mort de Jésus. L'homme était beau. Les *retouches* de la souffrance amènent l'œuvre à sa perfection esthétique (p. 191). Le coup d'essai fut un *prix d'excellence* (p. 132) : rien n'avait été négligé.

Chaque clou était planté dans l'œuvre avec un soin amoureux du détail, chaque plaie annonçait déjà Giotto et Cimabue. Le sang coulait à peine comme les sources presque invisibles qui deviendront plus tard des fleuves majestueux. Chaque os était désarticulé, on pressentait déjà le génie du gothique (p. 192).

La Crucifixion est le prototype de deux mille ans de trésors artistiques. Si

[...] l'exécution manquait peut-être d'ampleur, on sentait qu'un jour ou l'autre, il allait falloir élargir l'œuvre, lui donner des proportions épiques... On a dû attendre vingt siècles, mais on y est arrivé.

On n'a plus cessé de faire jaillir l'art des charniers — *Guernica, Guerre et Paix...* — « pour donner du plaisir » (p. 38). Plus grave, l'œuvre, en disposant la jouissance esthétique, efface le scandale de son origine. Quel que soit l'angle sous lequel on envisage le résultat, la victime est toujours perdante²⁴ : on l'insulte (p. 138) ou on l'oublie (p. 146). Prenez la *Mona Lisa* au visage angélique, dont Malraux fait l'emblème de notre Musée imaginaire :

Mettez-vous dans un trou qu'on vous a fait creuser en famille, regardez les mitraillettes et pensez à la Joconde²⁵. Vous verrez que ce sourire... Tfo. Ignoble (p. 35).

La réalité d'une mort injuste et atroce transforme l'œuvre d'art impassible en scandale. La tête de mort de Cohn

[...] sort d'un Rembrandt ou d'un Vermeer, d'un Velasquez ou d'un Renoir comme d'une vulgaire bouche d'égout du ghetto de Varsovie : couic! [le] voilà (p. 64).

Comme il tournait en dérision la conception désincarnée de l'amour héritée du christianisme médiéval, Gengis le Juif s'en prend à son *culte de la douleur*, lui qui en fut la première et la plus constante victime. Oui, depuis les Croisades jusqu'à Auschwitz, « La Mort et son Juif, quel duo, quel régal pour les salles populaires! » (p. 167)

3. *Gengis Cohn, le Juif*

Gengis Cohn est inséparable de son étoile jaune. Dans les moments les plus dramatiques, c'est à cette bouée qu'il s'accroche (p. 266). Cet insigne de différence qui lui a été imposé par les autres escamote la réalité de l'individu au profit d'une représentation collective d'autant plus contraignante qu'elle puise son autorité dans une longue tradition culturelle. Ainsi, quand Gengis se montre avec le *vrai* nez juif, bossu et recourbé, les *vraies* oreilles juives, en feuille de chou, l'œil noir et traître, la patte velue, la lippe libidineuse, le dos servile (p. 76, 232), ce n'est pas de l'homme Moïché Cohn qu'il parle, mais de l'artiste comique dans son meilleur *numéro* de cabaret : il incarne, sur scène, un *Judas-traître* « conforme des pieds à la tête à tous les chefs-d'œuvre d'art sacré » (p. 232). Le personnage qui reproduit l'*image* millénaire qui a été *assignée* au Juif par les autres n'a plus guère de rapport avec la réalité. Travaillé par une « authentique et classique inspiration » (p. 76), c'est un *Juif mythique*²⁶.

Malheureusement, si le personnage mythique, porté par « l'enseignement du mépris », comme disait Jules Isaac, suit la ligne droite qui mène des *Mystères de la Passion* aux chambres à gaz, au bout du chemin ce sont des hommes de chair et de sang qui se font exterminer. Il faut renouer avec la réalité. L'humoriste s'en charge. Il reprend à son compte les accusations de cupidité, de haine et de pollution, physique ou morale, composantes traditionnelles de la figure mythique.

Le Juif est de cette race de criminels impitoyables qui, non contents d'avoir crucifié Jésus, continuent à persécuter d'innocentes victimes. Ainsi, pour l'anniversaire de la révolte du ghetto de Varsovie, l'ancien *Hauptjudenfresser* Schatz, qui doit chanter la prière funèbre *El molorakhmin* puis *yiddishe mamma*, éclate : « Un manque de tact ! Car enfin, il y avait des mères et des enfants parmi ces malheureuses victimes d'Hitler... » (p. 27) Gengis, comme tous les exterminés, ne pardonne pas : « [Il] n'a pas de cœur » (p. 23).

Fanatique de l'argent, Cohn cherche à faire fructifier jusqu'à son « petit capital de souffrance » (p. 81). On finira bien un jour par dire *toute la vérité*, en démontrant que les nazis ont été un instrument aveugle « dans la main des Juifs qui voulaient mourir, en faisant en même temps une affaire » (p. 90). Auschwitz a été un suicide collectif diaboliquement déguisé en meurtre, à cause des dommages-intérêts. En manipulant la calomnie, les prétendues victimes ont infecté le psychisme allemand d'une culpabilité imaginaire et mensongère. C'est un « véritable crime contre l'espèce, une atrocité spirituelle, plus criminelle que toutes celles, purement physiques, d'Auschwitz » (p. 95). Cette nouvelle forme de conspiration juive est bien plus dangereuse que les précédentes. Même la bombe à hydrogène n'y peut rien. Devenu fumée et cendre par la magie crématoire, le Juif « immanent, omniprésent, latent, assimilé, intimement mélangé à chaque atome d'air ou de terre allemands » (p. 12), a plus que jamais pour devise : « je suis partout ».

Gengis a conscience de donner ainsi un « prolongement inattendu à la légende du Juif errant. » Entendons qu'il prolonge, ou plus exactement poursuit le raisonnement antisémite dans une direction inattendue, en faisant pression sur les points logiquement faibles — les prémisses délirantes comme la volonté suicidaire d'une collectivité ou la toute-puissance

d'une minorité démunie — et il parvient à la limite de rupture où, en explosant, le ballon baudruche se détruit tout seul. C'est là le contrepoint humoristique de la révision déchirante que l'Église, si longtemps plongée dans une léthargie où elle confondait le mythe avec la vérité historique, se voit contrainte de faire sous le choc du Génocide.

Toutes les mutations sont possibles désormais, tous les rêves sont permis : l'esprit *œcuménique* règne dans la forêt de Geist où Cohn ne rencontre que tolérance, sympathie et bienveillance. Jusqu'aux arbres qui lui tendent leurs branches : « Viens avec nous, petit ! » (p. 231).

Être avec les autres, c'est oublier les différences, ou, comme dit Gengis, c'est mélanger les torchons et les serviettes (p. 129). Elle est grande, la tentation d'échapper ainsi au statut de minorité persécutée, surtout si l'appel à la communion est lancé par la puissance à ses anciennes victimes. Schatz va jusqu'à prendre la place de Cohn dans un « trou juif » : « Il veut défaire ce qui a été fait. Il fraternise » (p. 30). L'offre *expiatoire* du bourreau attend un geste réciproque : le martyr doit pardonner. Mais la rencontre de l'ancien bourreau et de sa victime ne sera jamais « qu'une atroce, obscène et intolérable fraternité, faite de haine, de sang, de peur et d'impitoyable rancœur » (p. 53). Et parler de fraternité dans ces termes, c'est une perversion du langage, tout comme de dire d'un savon qu'il est de *luxe* parce qu'il est « fait avec le peuple élu » (p. 90).

Cette communauté dont le Juif était exclu, on lui en ouvre les portes maintenant, parce qu'on est en train de « passer aux nègres » (p. 231). La fraternité est d'abord une complicité aux dépens d'autrui. Si le cadeau est apparemment gratuit, c'est parce que « ce sont toujours les autres qui paient » (p. 236). Les barrières sont tombées, mais l'unanimité aboutit nécessairement à la persécution d'un bouc émissaire. Dans cette fraternité liée au supplice d'autrui, Gengis retrouve la fascination de la souffrance²⁷ qui pervertit l'art occidental :

Tous ces torchons et toutes ces serviettes mélangés, ça finit par faire du beau linge et même une très belle robe pour la princesse de légende (p. 129).

Être *avec* les autres, c'est être *comme* les autres : un bourreau. D'ailleurs, si on échappe à l'accusation particulière de peuple génocide, en devenant un homme à part entière, on

retrouve, avec la responsabilité collective²⁸, la culpabilité originelle :

Si tous les hommes sont frères, on veut de toute évidence prouver par là que les Juifs sont responsables de la mort de Jésus, paix à Ses cendres. C'est cousu de fil blanc (p. 232).

Pire, constate le fou sacré, on finit par nous mettre Auschwitz et Hiroshima sur le dos et on nous rend « responsables de notre propre extermination. » Cette fraternité à la sauce chrétienne, c'est la *menace absolue* (p. 77).

Miraculeusement surgi au moment où Gengis échappe de justesse au piège, Jésus confirme l'imposture. Lui aussi il refuse de se laisser fraterniser. Venu se rendre compte du changement, après deux mille ans, il est indigné : « Je n'aurais jamais cru que la Crucifixion allait entrer dans les mœurs. Personne n'y fait plus attention » (p. 238). S'il avait pu prévoir, il serait resté Juif. Ce n'était pas la peine de se laisser crucifier « pour rien ». Quant à se laisser faire une deuxième fois, il n'en est pas question. Plutôt fuir à Tahiti, « le paradis terrestre ». Lui qu'on imagine toujours Souffrant, personne n'ira le chercher là-bas !

Tout le monde s'est trompé sur son compte, à commencer par les artistes qui l'ont peint

[...] tant de fois faiblard, transparent, mignon, efféminé, plein d'acceptation, qu'ils ont fini par s'imaginer qu'il était réellement comme ça, doux comme un mouton. Le doigt dans l'œil. C'est un homme, un vrai. Il a un visage tellement fort, tellement sévère et viril et les yeux d'une telle dureté qu'il faut Le voir pour comprendre à quel point tout l'art sacré s'est voué à Le domestiquer (p. 240).

On a raté le vrai visage de Jésus comme on a falsifié son Message.

Il est intéressant de noter les convergences, manifestes jusque dans le vocabulaire, entre la réflexion de Gary et les analyses que René Girard a consacrées au témoignage évangélique²⁹. Le scandale de la souffrance érigée en valeur, Jésus le dénonce en se révoltant contre une nouvelle crucifixion : « Je refuse catégoriquement d'essayer encore une fois de les sauver. Trop, c'est trop. Ils ne changeront jamais » (p. 239). Girard explique de son côté que le geste rédempteur « parfait et définitif » du Christ visait à rendre caduque la tradition « répétitive et primitive » du sacrifice³⁰. L'élément « doloriste et morbide³¹ » postulé, selon le philosophe, par la

théologie du moyen âge et sa lecture *sacrificielle*, le romancier le rattache à « la convention odieuse, obscurantiste et irrémédiablement réactionnaire de la *Pietà* » (*Pour Sg.*, p. 330). Pour les deux hommes, il s'agit de renouer avec un message antérieur au totalitarisme médiéval afin de penser l'avenir d'une humanité menacée par la puissance absolue que détient l'arme atomique, appelée par l'un « la reine de ce monde³² » et par l'autre « le dragon de la bombe H » (*Pour Sg.*, p. 69). S'ils se retrouvent à l'arrivée, Gary et Girard s'étaient déjà rencontrés au départ. La fraternité selon Gengis Cohn, si lourdement imprégnée de racisme et de violence et qui abolit les différences grâce au « *mimétisme*, une des grandes lois de la nature » (p. 30), ressemble beaucoup à la crise de l'*indifférenciation*³³ et mène, comme elle, au sacrifice d'une victime arbitraire.

Bouc émissaire, Jésus l'a été volontairement, écrit Girard, afin de révéler aux hommes le « mécanisme fondateur³⁴ » de la violence et de leur permettre ainsi d'échapper définitivement à la mystification persécutrice³⁵. Gengis, assimilé depuis deux mille ans à un *bouc*, se trouve chargé de toutes les perversions : « [il] sent mauvais, [il] n'a pas de cœur, pas d'âme » (p. 252). Il est donc coupable et marqué pour la violence d'autrui. Il a pleinement conscience de jouer un rôle qu'il n'a pas choisi dans un scénario dont il a accepté les règles, puisqu'il précise : « Nous avons fait un pacte de sang et pendant des siècles je me suis saigné aux quatre veines pour le respecter. » Nous retrouvons là ce que Girard appelle les « stéréotypes de la persécution³⁶ ».

Cohn éprouve l'envie de renoncer à l'exclusivité du statut de victime. Il se fait admettre dans le Musée imaginaire où on lui érige la statue au *Juif comique inconnu*. Avec ses reliques, « la salière et la pompe à bicyclette et les six paires de chaussettes bien propres » (p. 250), il serait bien près d'être canonisé, quand les flots de l'Océan l'arrachent à son monument et le rendent à sa *dignité* première. La Tentation de la fraternité surmontée, Gengis émerge du brouillard et de la fumée :

[...] il est d'une maigreur effrayante, il est couvert de plaies, il a un œil poché, il vacille, ils ont déjà eu le temps de le couronner et il a l'air complètement ahuri, sous les épines [...] il est plié en deux, mais il tient debout, et il suit obstinément Lily, en traînant sur l'épaule Son énorme Croix (p. 272).

Voilà l'avatar ultime du Juif errant : Gengis dans sa marche en avant, ployant sous le Fardeau. Le romancier refuse de faire culminer la vision finale dans l'exposition *sur* la Croix. Il lui préfère le lent cheminement *sous* la Croix. Par là, il écarte le symbole immobile, car une statue de pierre, « ça manque d'âme » (p. 250), comme disait Cohn. L'emblème de la douleur, avec son message implicite : « L'homme est sur terre pour expirer » (*Pour Sg.*, p. 329), est une odieuse falsification du christianisme. Gary ne se lasse pas de l'écrire :

L'Église a raté la chrétienté, la chrétienté a raté la fraternité et l'a exploitée à des buts sonores [...] (*Nuit*, p. 227)

parce que personne n'a compris qu'avec Jésus, pour la première fois, dans l'histoire de l'Occident, une lumière de féminité venait éclairer le monde, mais c'est tombé entre les pattes des hommes et ce furent les Croisades, l'extermination des Infidèles, la conversion par le sabre, l'hérésie quoi. Le christianisme, c'est la féminité, la pitié, la douleur, le pardon, la tolérance, la maternité, le respect des faibles, Jésus, c'est la faiblesse. Jésus, c'est « Cohn de Nazareth ! » (p. 166) Son vrai visage se confond avec celui de Gengis qui finit par comprendre : « Son visage m'est vaguement familier, et je découvre avec stupeur que c'est mon portrait tout craché, trait pour trait » (p. 237). Jésus est d'abord un homme. « Il y a eu l'homme. On l'a aussitôt expulsé dans l'au-delà. Mais pour moi, ce n'est pas un extra-terrestre. C'est un homme. Il était des nôtres » (*Nuit*, p. 229). Devant le monde tel qu'il est, dans la violence et l'abjection, Gary a le choix entre le blasphème — Dieu existe mais Il est impuissant — et l'homme. Il a opté, délibérément, pour l'homme : Gengis Christ, Gengis témoin de l'homme.

Cohn est une incarnation de l'homme Jésus qui fut également « un vrai Juif. Il rêvait de créer le monde lui aussi » (p. 238). La vision les paupières closes, c'est bien ce qui caractérise le Juif parfait que fut, aux yeux de Rabbi Zur, un Jésus crucifié les yeux bandés. Rêver de création, en face du monde déjà créé, c'est accorder à la réalité toute nue, « faite de démographie, de numéraire, rigidité cadavérique et cadavre tout court » (*Nuit*, p. 311), le statut de simple « matériau de départ » que viendra transfigurer ce que Gary appelle l'imaginaire, l'irrationnel, la « part Rimbaud » ou la « parcelle de

poésie qui seule nous différencie du reptile» (*Nuit*, p. 229, 311).

Dans cette vision du monde, l'homme est une « notion sacrée, c'est-à-dire proclamée telle, et donc choisie, inventée » (*Nuit*, p. 312). Avec Gengis qui rêve et exprime, par sa progression obstinée, la volonté d'incarner son rêve, Gary rejette les fantasmes de l'antisémitisme traditionnel pour nous découvrir le visage de l'Homme par excellence³⁷, dans sa

[...] tentative d'inventer un mythe de l'homme, une mythologie des valeurs, et pour essayer de vivre ce mythe, ou du moins s'en approcher, le mimer de sa vie même, l'incarner dans le cadre d'une société » (*Nuit*, p. 310).

Ce que nous commençons à soupçonner, le fou sacré l'exprime à haute voix : l'homme est lui aussi « une œuvre mythologique » (p. 263). Le néophyte est parvenu au bout de son périple initiatique et le romancier peut nous faire partager ses découvertes.

La danse de Romain Gary

Le vingtième siècle, en son crépuscule, est hanté par l'horreur d'Auschwitz et rongé par la peur de l'apocalypse nucléaire. Gengis, avec sa *horà*, a allègrement scalpé les figures mythiques qui ont mené l'Occident, en valsant, jusqu'à la *Catastrophe*. Romain Gary fait surgir à leur place, au bout du chemin, le trio Gengis, Lily, Florian. Faut-il voir un hasard dans la nature trinitaire de cette nouvelle constellation mythique ?

Si le groupe en marche évoque une *danse macabre*, c'est qu'il est temps de faire le bilan car « nous sommes en fin de queue de civilisation » (*Nuit*, p. 135). Florian/la Mort a pris des allures de bourgeois assoiffé de rendement et vulgaire, parce que la bombe est une affaire strictement et banalement humaine. Avant qu'il ne soit trop tard, il faut réfléchir aux moyens de seconder Lily et Gengis dans cette confuse gestation d'un « enfant-civilisation qui donne des coups de pied mais qui n'est pas encore prêt à sortir. »

Dans ce double mouvement où se combinent la critique démythificatrice et l'invention d'un nouveau mythe de l'homme, nous retrouvons le héros *gengiscohnién* typique, « ouvert à la fois sur la dérision et sur l'amour » (*Nuit*, p. 357). Quand on

interroge Gary sur cette contradiction, il répond qu'il s'agit pour lui, comme pour tout le monde, de trouver « un équilibre entre la viande et la poésie » (*Nuit*, p. 358) Est-ce que la danse est autre chose ?

Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, Israël

Notes

- ¹ Au moment de l'affaire Ajar (juin-juillet 1981), la critique ne parle pratiquement jamais de ce roman qui est, d'ailleurs, l'une des rares œuvres de Gary à n'avoir pas eu les honneurs d'une édition de poche. Les livres sur le Génocide le mentionnent tout au plus dans leur bibliographie et l'*Encyclopedia Judaïca* (article *Dibbuk*) n'y voit qu'une interprétation originale (« *an unusual adaptation* ») de la vieille légende du *dibbuk*. La seule étude importante qui lui soit consacrée, à ma connaissance, est l'article de Charlotte Wardi : « Le génocide des Juifs dans la fiction romanesque française : 1945-1970. Une expression originale : *La Danse de Gengis Cohn* de Gary » (Paris, *Digraphe*, 25, printemps 81, p. 215-225). Les citations de *La Danse de Gengis Cohn*, d'après l'édition Gallimard de 1967, seront accompagnées de la seule mention de la page. *Éducation européenne* et *La nuit sera calme* (abrégés en *E.e.* et *Nuit*) seront cités d'après l'édition Folio (Paris, 1972 et 1976), et *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman (Pour Sg.)*, d'après l'édition Gallimard de 1965.
- ² Voir Saül Friedlander, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982.
- ³ La référence à Jung est parfois explicite : « Parlons de Jung, et de subconscient collectif et n'en parlons plus » (p. 133).
- ⁴ Voir *Nuit*, p. 313 et 354, et la page de couverture de *Gengis Cohn* ainsi que la plaquette consacrée à Gary par Gallimard et le Mercure de France, 1981, p. 8.
- ⁵ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979, p. 13.
- ⁶ Je me réfère ici, entre autres, au livre de Gilbert Durand déjà cité, et aux études de Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme* (Paris, Gallimard, Idées, 1972), *L'Homme et le Sacré* (Paris, Gallimard, Idées, 1963) et de Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, Gallimard, Idées, 1963).
- ⁷ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, Points, 1976, p. 159.
- ⁸ Voir aussi *Chien blanc* de Gary (Paris, Folio, 1970) : « Quand je me heurte à quelque chose que je ne puis changer, [...] je l'élimine. Je l'évacue dans un livre » (p. 47), car écrire un livre sur la guerre, « ce n'est pas dénoncer l'horreur, c'est s'en débarrasser » (p. 180).
- ⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes* (Paris, Gallimard, Idées, 1976, p. 196) et *Mythes, rêves et mystères* (Paris, Gallimard, Idées, 1973, p. 95).
- ¹⁰ *Idem*, *Initiation, rites...*, p. 199 et 203.

- ¹¹ *Ibidem*, p. 203 et *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 212.
- ¹² Voir p. 118-9, 197-8, 262-3...
- ¹³ Voir Bertrand d'Astorg, *Le Mythe de la dame à la licorne*, Paris, Seuil, 1963.
- ¹⁴ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, U.G.E., 1972, p. 43.
- ¹⁵ Voir l'article *Lilith* de l'*Encyclopedia Judaica* (et les références à *Isaïe*, 34, v. 14, et à *Job*, 18, v. 14-15), ainsi que Jacques Bril, *Lilith ou la mère obscure* (Paris, Payot, 1981) et Pierre Solié, *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants* (Paris, Seghers, 1980).
- ¹⁶ Jacques Bril, *op. cit.*, p. 149.
- ¹⁷ La tradition juive oppose aussi Lilith et cette autre Marie, Myriam en hébreu, la sœur de Moïse, non pas sainte et vierge, mais prophétesse. Voir Danielle Storper-Perez et Henri Cohen-Solal, « Lilith et Myriam », *Les Nouveaux Cahiers*, n° 73, été 83, p. 35-42.
- ¹⁸ Voir *Nuit*, p. 227 : « Jésus, la Renaissance en a fait de la haute couture et l'art de Saint-Sulpice en a fait du prêt-à-porter. Après quoi la bourgeoisie a fait de Jésus un cache-sexe. » Edgar Morin (*op. cit.*, p. 230) écrit : « La culpabilité chrétienne transforme la Déesse-Mère ou la Grande Prostituée en Vierge immaculée, le fils sauveur en dieu asexué, et le pouvoir géniteur du Père en Verbe spirituel. »
- ¹⁹ Voir *Aspects du mythe*, p. 75, et *La Nostalgie...*, p. 195.
- ²⁰ Il est remarquable que le même mot, *passion*, désigne, en français, la souffrance mortelle (du Christ) et l'extase amoureuse.
- ²¹ Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 366. Gary renoue d'ailleurs avec la tradition primitive qui disait « Le mort (et non pas la mort) saisit le vif. » C'est le titre du chapitre deux de *Gengis Cohn*.
- ²² Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, Points, 1977, p. 314 et 34.
- ²³ *Pour Sg.*, p. 431 : « Je vais traiter de la bombe à hydrogène par le biais de la pornographie sexuelle, parce que cette époque très éclairée continue à faire de la pornographie une notion exclusivement confinée dans le domaine de la sexualité. »
- ²⁴ Gary écrit qu'une œuvre comme *Guernica* peut nous inculquer le désir du « Plus jamais ça » (*Pour Sg.*, p. 106). Mais du point de vue de la victime, la souffrance reste le scandale majeur dans une Europe où « les guerres faisaient plus pour la littérature que la littérature contre la guerre » (*Europa*, Paris, Gallimard, 1972, p. 110).
- ²⁵ Cible privilégiée de l'iconoclasme surréaliste (avec Marcel Duchamp), la Joconde est aussi, comme le rappelle Julia Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur : Essai sur l'abjection* (Paris, Seuil, 1980, p. 196), cette prostituée de *Guignol's Band* de Céline, « qui utilise bien son nom en le souillant par ses transes hystériques. » Le beau visage énigmatique a aussi inspiré à Aldous Huxley les traits d'une femme qui tue, le sourire aux lèvres. (*Le Sourire de la Joconde*, Paris, Folio, 1981).
- ²⁶ Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, Paris, Gallimard, 1962, p. 91-169.
- ²⁷ « La souffrance qui auréole tout de beauté [...] mène tout droit à une complicité entre la victime et le bourreau. » (*Pour Sg.*, p. 279.)
- ²⁸ Memmi (*op. cit.*, p. 60) cite la même anecdote.

- ²⁹ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris, Livre de Poche, 1982) et *Le Bouc émissaire* (Paris, Grasset, 1982).
- ³⁰ *Le Bouc émissaire*, p. 279. C'est par refus des connotations sacrificielles du mot *holocauste* que l'on préférera, pour désigner Auschwitz, parler de Génocide, ou de Catastrophe. Voir Alain Finkielkraut, *L'Avenir d'une négation. Réflexion sur la question du génocide*, Paris, Seuil, 1982, en particulier « L'effet-Holocauste », p. 79-83, et surtout la note 82.
- ³¹ *Des choses cachées...*, p. 307.
- ³² *Le Bouc émissaire*, p. 365.
- ³³ *Ibid.*, p. 29.
- ³⁴ *Des choses cachées...*, p. 266.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 266 et *Le Bouc émissaire*, « Les maîtres mots de la passion évangélique », p. 100 et ss.
- ³⁶ *Le Bouc émissaire*, p. 23-36.
- ³⁷ Dans *Pour Sg.*, p. 134, Gary écrit que « Sous la couronne d'épines de la "condition humaine", Sganarelle se proclame le Christ de toutes les plaies. » On retrouve aussi certaines interprétations « humanistes » et universalistes du mythe du Juif errant au dix-neuvième siècle (voir Edgar Krecht, *Le Mythe du Juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Presses Universitaires de Grenoble, 1977).