

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique

Université Frères Mentouri – Constantine I
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue françaises

N° de série

N° d'ordre :

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de DOCTORAT LMD

Spécialité : Littératures de langue française

Option : Analyse du discours et littérature

Intitulé :

**Rencontres et divergences des destins et des mythes chez
Albert Camus et Romain Gary**

Sous la direction de :

Pr. Farida Logbi,
Université Mentouri Constantine.

Présenté par :

M^{ed} Nassim Chikhi.

Membres du Jury :

Président : Pr. Jamel Ali-Khodja Université Frères Mentouri, Constantine I

Rapporteur : Pr. Farida Logbi Université Frères Mentouri, Constantine I

Examinatrice : Pr. Nedjma Benachour Université Frères Mentouri, Constantine I

Examineur : Dr. Saïd Saïdi Maître de Conférences –A– Université Batna I

Examinatrice : Dr. Samira Souilah Maître de Conférences –A– Université de Annaba

Année universitaire : 2017/2018

À Axel

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude la plus chaleureuse au professeur Farida Logbi, pour avoir accepté de diriger cette recherche, pour la confiance qu'elle m'a accordée, pour sa disponibilité, ses précieux conseils, toujours pertinents et précis, et pour ses encouragements.

Ma sincère gratitude va également aux membres de l'honorable jury pour l'attention qu'ils ont portée à mon modeste travail.

Je voudrais aussi profiter de cette occasion pour remercier tout particulièrement le professeur Nedjma Benachour qui m'a toujours encouragé et soutenu avec bienveillance. Elle m'a aussi prodigué de précieux conseils tout au long du troisième cycle dont cette thèse est l'accomplissement.

Ma gratitude va également au docteur Saïdi Saïd qui a été mon enseignant, puis mon encadreur durant le Master. C'est surtout lui qui m'a initié à la littérature en me faisant découvrir les trésors qu'elle recèle.

Enfin, je remercie ma mère pour sa patience et son soutien.

INTRODUCTION GENERALE

Il n'est pas aisé d'admettre que la littérature contemporaine, dans l'infinité de ses modes d'expression, ait pu conserver intacte la puissance mythique de ses origines, et ce malgré la succession des millénaires, des civilisations, et les bouleversements multiples qui accompagnèrent la grande marche de l'homme à travers l'histoire. Quel rapport y a-t-il en effet entre l'expression littéraire dans notre monde contemporain, sécularisé, désenchanté, technicisé, et la pré-littérature orale et primitive qui appartient au domaine du mythe ? Celle-là même qui octroyait aux hommes premiers, à travers un savant mélange de rythmes, de danses, de chants, de mots et de symboles, le pouvoir de créer des récits fabuleux. Des récits révélant l'ineffable, le secret, le domaine du sacré, et qui permettaient aux hommes de la horde primitive d'appriivoiser une nature hostile et des phénomènes mystérieux, de justifier l'*être*, le rite, l'organisation et la hiérarchie sociale, de se soustraire, enfin, du monde profane pour rejoindre un temps devenu réversible, *le temps fabuleux des commencements*.

Les univers littéraires d'Albert Camus et de Romain Gary figurent parmi ceux qui permettent le mieux d'appréhender la question des liens qui unissent mythe et littérature. Ces deux écrivains ont en effet en partage, au-delà d'innombrables intuitions communes, au-delà d'un humanisme désabusé et problématique, l'entérinement d'un double constat fondamental : d'une part, la perte définitive du sens dans un monde désenchanté, et le caractère radicalement absurde de l'existence qui en résulte, de l'autre, la nécessité, voire l'urgence, de convoquer les mythes qui seuls seraient en mesure de restituer à la littérature la puissance d'une parole fondatrice de mondes nouveaux. Ainsi, le mythe, tel qu'il est réinvesti ou créé par le texte littéraire, devient un moyen de réenchanter et de décroïsonner le monde, le lieu privilégié où le réel et l'imaginaire se défient et se mesurent.

De là, il apparaît que le constat de "l'absurde" ne peut en aucun cas constituer une fin en soi, clôturant définitivement la pensée, et produisant inévitablement une littérature nihiliste, ou plutôt une "pseudo-littérature" du désespoir. Si Gary

pose pour principe, dès les premières pages de son essai, *Pour Sganarelle*, qu'en littérature « *le désespoir n'est [pas] convenable*¹ », Camus, qu'une certaine presse – confondant sans doute l'auteur et son sujet – avait transformé, à son corps défendant, en écrivain nihiliste, en « *prophète absurde*²», proclamait pourtant qu'« *une littérature désespérée est une contradiction dans les termes*³ ». Dès 1938, commentant *La Nausée* de Sartre, il affirmait que le constat de « *l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement*⁴ ».

En fait, l'acceptation de l'inanité de l'existence, et l'effort de lucidité qu'elle requiert, sont perçus par les deux romanciers étudiés comme l'opportunité d'ouvrir de nouvelles perspectives à la création littéraire, d'étendre à l'infini le champ du possible. Et c'est à juste raison que Romain Gary constate que « *Chaque paragraphe de Camus est en contradiction avec la Puissance de l'absurde*⁵ ». Comme Camus, Gary voit dans l'absurde un point de départ, et même une « *chance, un infini de possibilités, la fin de l'implacable.* » Il ajoute :

« *Il n'y a pas de définitif, il n'y a pas de Loi, il n'y a pas de Père autoritaire dans Sa vérité ici, là-bas ou ailleurs. Camus l'a dit, et c'est un des points sur lesquels j'ai toujours été d'accord avec lui*⁶ ».

Les deux auteurs s'accordent donc pour ne pas céder au nihilisme et au désespoir, cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille, à l'autre extrémité de la pensée, adhérer aveuglément aux mythes, qu'ils soient archaïques ou modernes. Bien évidemment, il ne s'agira nullement, au cours de cette recherche, de convertir les œuvres de Camus et de Gary aux innombrables spiritualités, superstitions, sous-cultures ou quêtes personnelles qui usent et abusent de la notion de « mythe », et qui fleurissent de nos jours dans un Occident dominé par des idéologies décevantes. Cette précision faite, il nous faut également signaler qu'en épousant le mythe, Camus et Gary n'ont aucunement l'intention de céder aux illusions faciles, de renoncer à la raison – même s'ils la jugent défaillante –, d'abandonner

¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 22.

² Albert Camus, *L'Énigme*, dans *Noces et l'Été*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011, p. 147.

³ Albert Camus, *L'Énigme*, *op.cit.*, p. 148.

⁴ *Alger Républicain*, oct. 1938, cité par O. Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 272.

⁵ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p.p. 452-453.

⁶ *Ibid.*, p. 322.

ainsi une lucidité rendue nécessaire dans un XX^e siècle marqué par la démesure, la guerre et la barbarie. Un siècle aussi de paradoxe, car la démystification à outrance qui caractérise cette période ne fut en réalité que l'envers de messianismes conquérants porteurs d'utopies meurtrières.

Or, ce qui rapproche le plus Gary de Camus, c'est cette volonté de ne rien renier de l'ici-bas, ni ses souffrances, ni ses malheurs, ni son absurdité, ni même la mort, mais d'aimer au contraire passionnément le monde, en maintenant une lucidité tendue à l'extrême qui est le contrepoids aux mythes : « *des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine* », écrit Camus dans *Le mythe de Sisyphe*. Puis, il précise : « *Non pas la fable divine qui amuse ou aveugle, mais le visage, le geste et le drame terrestre où se résument une difficile sagesse et une passion sans lendemain.* »⁷ Aussi, la *réconciliation* entre mythe et roman que Gary appelle de ses vœux⁸, celle entre mythe et pensée qu'ambitionne un Camus nietzschéen⁹, n'ont nullement pour finalité de ressusciter les croyances désuètes des hommes primitifs, mais de créer, à travers les mythes, comme l'écrit Camille Dumoulié, « *de nouvelles possibilités de vie et de pensée, qui rendent à l'homme le sens de la terre et le sentiment de l'éternité de la vie.* »¹⁰

On ne s'étonnera donc pas de constater l'ampleur que les mythes ont pu prendre dans l'œuvre d'Albert Camus, au point que Jean Sarocchi préfère parler d'une mythologie camusienne plutôt que d'une philosophie¹¹. En fait, si Camus confie dans ses *Carnets* que le « *mythe grec* » est le monde où il se sent « *le plus à l'aise* »¹², il ne se contente pas pour autant du rôle de lecteur s'abîmant dans les profondeurs des anciennes mythologies, et ne semble pas non plus se satisfaire d'être transporté par « *la force et l'exclusivité des mythes* »¹³. Son ambition est plus

⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2011, p.p. 158-159.

⁸ « *Je n'ai aucun doute que le roman renouera ses liens avec la mythologie de l'homme.* », Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p. 418.

⁹ « *Le sort de la pensée n'est plus de se renoncer mais de rebondir en image. Elle se joue dans des mythes sans doute [...]* » Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.158.

¹⁰ Camille Dumoulié, « Nietzsche, disciple de Dionysos », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 2003, p. 469.

¹¹ « *Sa philosophie étant celle d'un artiste, elle tend nécessairement à l'expression métaphorique, symbolique, mythique. Aussi peut-on parler plutôt de sa mythologie.* », Cf. Jean Sarocchi, *Camus*, Paris, SUP « Philosophes », 1968, p.16.

¹² Albert Camus, *Carnets II, janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, « folio », 2013, p. 323.

¹³ *Ibid.*, p. 331.

profonde : il se veut pour ainsi dire *muthopoïos*¹⁴, se définissant lui-même comme créateur de mythes : « *Je ne suis pas un romancier au sens où on l'entend. Mais plutôt un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse*¹⁵. » L'auteur du *Mythe de Sisyphe* est-il pour autant un créateur de mythes ?

Si Gaëtan Picon lui accorde volontiers le fait « *d'avoir donné de l'homme contemporain la seule expression mythique qu'il ait eu jusqu'à présent*¹⁶ », d'autres, à l'instar de Rachelle Besseloff, lui dénie ce pouvoir¹⁷. Quoi qu'il en soit, Camus définit son entreprise de création comme un effort constant « *pour édifier un langage et faire vivre des mythes.*¹⁸ » Il considère que l'une des tâches principales de l'écrivain, ou du philosophe artiste, à l'image de Nietzsche, est de prendre en charge les mythes, de leur insuffler la vie, pour enfin les incarner, car affirme-t-il :

« *Les mythes n'ont point de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte*¹⁹ »

L'ambition de Camus de faire vivre des mythes par la littérature et de les incarner n'est pas étrangère à Gary. L'auteur des *Racines du ciel* aspire lui aussi à l'invention « *d'un mythe de l'homme* » afin d'« *essayer de vivre ce mythe ou du moins s'en rapprocher, le mimer de sa vie même, l'incarner dans le cadre social*²⁰ ». En outre, Gary avait pour ambition, comme il l'a écrit à la fin de sa vie, d'accéder à « *une existence mythologique*²¹ ». Son œuvre entière, aussi bien garyenne qu'ajarienne, pourrait même être comprise comme une tentative donquichottesque de se dédoubler, de se métamorphoser en mythe vivant, de

¹⁴ « *L'association entre le nom "mythos" et le verbe "poiein" (faire) remonte à Platon, dans un très célèbre passage de La République où Socrate utilise le participe composé mythopoïos « faiseur de mythe » pour désigner les poètes.* », Cf. Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », « Vox Poetica », 2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>

¹⁵ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p. 331.

¹⁶ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, cité par J. Sarocchi, *op.cit.* p.17.

¹⁷ Rachelle Besseloff, « Le monde du condamné à mort », in *Esprit*, janvier 1950, cité par J. Sarocchi, *ibid.*, p. 17.

¹⁸ Albert Camus, préface de *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 31.

¹⁹ Albert Camus, *Prométhée aux Enfers*, dans *Noces et l'Été*, *op.cit.*, p123.

²⁰ Romain Gary, *La nuit sera Calme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 271.

²¹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009, p. 1412.

faire surgir le mythe dans le monde profane par l'élimination de ce qui sépare la réalité de sa représentation dans le roman. Le roman, on l'aura compris, devient un lieu de transgression des frontières, un espace de jonction entre imaginaire et réalité annonçant ce que le narrateur de *Gros-Câlin* qualifie de « *fin de l'impossible*²² ». On retrouve chez Gary, dans le rapport qu'il entretient avec le mythe, un double mouvement auquel Camus aurait sans doute adhéré : dans un premier temps, il s'agit d'extraire le mythe de la réalité, par la suite, il faut se soustraire soi-même au réel par le mythe et la puissance créatrice de l'écriture.

En fait, la mise en relation de l'œuvre de Gary et celle de Camus procure une double opportunité : Elle permet non seulement, comme nous venons de le voir, d'éclairer les rapports qu'entretient la littérature avec une autre sphère de l'expression humaine, mais aussi de révéler les connexions entre deux écrivains et deux œuvres littéraires. À ce stade, deux questions s'imposent : pourquoi ce couple d'auteurs en particulier ? N'y a-t-il pas quelque chose d'antinaturel à vouloir rapprocher Gary de Camus, d'autant plus que ces deux écrivains peuvent sembler très éloignés l'un de l'autre ? Camus est le fils du soleil nord-africain et de la Méditerranée, Gary celui des brumes de la mer Baltique. Le premier voue un amour sans bornes aux siens et à sa terre natale, le second est un apatride, un « métèque », une sorte de *Juif errant* prônant le cosmopolitisme. L'un est réservé dans son rapport aux autres, l'autre est exubérant.

Ajoutons à cela le fait que ces tempéraments fortement contrastés n'ont pas manqué de se répercuter sur l'écriture : Camus est considéré, à juste raison, comme le dernier des classiques français, se définissant lui-même comme l'héritier admiratif « *d'une tradition sévère*²³ », appliquant à la langue *l'esprit de clarté* typiquement hexagonal. Gary, pour sa part, polyglotte, héritier entre autres des grands ogres russes, excelle dans la subversion du langage, bouleversant la syntaxe, saturant une langue parfois volontairement fautive et faussement naïve de jeux mots et d'anomalies du langage.

²² Romain Gary, *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard « Folio », 2014, p. 26

²³ Albert Camus, Préface de *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 28.

Pour être légitime, le rapprochement entre Camus et Gary doit s'appuyer sur des bases rigoureuses. Il nous faut faire appel à quelques éléments biographiques attestant des liens entre les auteurs étudiés, pour ensuite définir un dénominateur commun entre les deux œuvres. Pour l'instant, voyons jusqu'à quel point Camus et Gary se sont lus l'un l'autre. Ces écrivains se mentionnent-ils réciproquement dans leur textes ou discours ? Bref, jusqu'à quel point cette mise en rapport entre les auteurs étudiés est-elle légitime et novatrice ?

Signalons d'abord que ces deux écrivains que l'admiration et l'amitié liaient, et dont les destins n'ont jamais cessé de s'entrecroiser, avaient en commun d'être de la même génération²⁴, d'avoir perdu leurs pères durant les conflits mondiaux, d'avoir placé la figure maternelle au cœur de leur entreprise littéraire, de s'être engagés dans la Résistance et d'avoir été marginalisés par l'élite parisienne. Ils se sont rencontrés au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Camus, qui était déjà un auteur célèbre, allait jouer un rôle majeur dans le lancement de la carrière littéraire de Gary. L'auteur de *L'Étranger*, souligne Myriam Anissimov, « *était persuadé que Gary était un grand romancier. Il voyait en lui un tempérament de créateur, un conteur plus proche des Russes et des Anglo-Saxons que des Français.*²⁵ ».

Durant la période de l'après-guerre, Albert Camus assumait des fonctions de collaborateur et de lecteur chez la maison Gallimard. S'il ne fut pas un grand découvreur de talents, aux dires d'Olivier Todd, il repéra néanmoins Romain Gary²⁶. Celui-ci, héros de guerre, démobilisé quelques mois auparavant, lui envoya, en juin 1945, son premier livre, *Éducation européenne*, qui venait d'être publié chez Calmann-Lévy. Camus, enthousiasmé par le roman, lui écrivit, le 7 août de la même année, une lettre élogieuse, pleine de sympathie. Gary avouera plus tard à Camus « *avoir pleuré en lisant sa lettre généreuse* », et avoir éprouvé l'« *une des plus pures joies*²⁷ » de sa vie. Ce fut aussi par l'intermédiaire de Camus,

²⁴ Camus est né en 1913 à Mondovi, dans le département de Constantine, Gary, en 1914, à Vilnius, actuellement capitale de la Lituanie.

²⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, « folio », 2008, p. 393.

²⁶ Cf. Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, op.cit., p. 719.

²⁷ Cité par Myriam Anissimov, op.cit., p. 259.

qui désirait éditer les romans de Gary, que ce dernier prit contact avec la maison Gallimard où il rêvait d'être publié²⁸.

Plus tard, en 1956, Michel Gallimard fit parvenir le manuscrit des *Racines du ciel* à Albert Camus et Jacques Lemarchand²⁹ « afin que Romain pût bénéficier de leurs conseils amicaux avant la composition³⁰. » Et lorsque *Les Racines du Ciel* reçurent le Prix Goncourt, Camus défendit le roman contre les attaques que l'attribution du prix suscita. Il affirmait que Romain Gary avait écrit « un grand livre », répliquant même à un critique qui déplorait le choix « enfantin, si peu littéraire » du jury : « l'Académie Goncourt, une fois n'est pas coutume, couronne un grand livre et cela vous étonne ! Comme vous êtes parisien !³¹ » Camus s'impliqua tant dans la défense des *Racines du ciel*, qu'il fut soupçonné d'être l'un des nègres de Gary. Carmen Tessier propagea la calomnie dans sa rubrique de *France soir* « Les Potins de la Commère », où elle affirma que Jacques Lemarchand et Albert Camus avaient réécrit entièrement *Les Racines du ciel*³². Camus et Lemarchand apportèrent un démenti virulent aux diffamations de la chroniqueuse. Ce qui mit fin à la polémique, mais qui engendra une haine vivace, puisque le directeur de *France soir*, Charles Gombault, décida qu'on ne reparlerait plus jamais dans son journal de Camus, sauf pour annoncer sa mort.³³

Il apparaît donc que Camus n'a pas seulement participé au lancement de la carrière de Gary, il a également été un soutien constant. Et s'il va de soi que Gary ne doit rien du point de vue de l'écriture à Camus, celui-ci a néanmoins lu, apprécié, soutenu et parfois défendu ses premiers romans : *Education européenne*, *Le Grand vestiaire*³⁴, *Les Racines du ciel*, *L'Homme et la colombe*³⁵.

²⁸ *Ibid.*, p.262.

²⁹ Jaques Lemarchand, critique littéraire, conseiller et directeur de collection chez Gallimard.

³⁰ Myriam Anissimov, *op.cit.*, p. 392

³¹ Rapporté par P. de Boisdeffre, « L'inadmissible Romain Gary », *Les Nouvelles littéraires*, 11 septembre 1967, p.6. Cité par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p.400.

³² *Ibid.* p. 405.

³³ Nombreux entretiens de l'auteur avec Roger Grenier, cité par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p. 406.

³⁴ Camus apprécia le roman de Gary, *Le Grand Vestiaire* (1949), qu'il trouva remarquable au point de le défendre contre les réticences de Gaston Gallimard. Rapporté par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p.300.

³⁵ Camus apporta son approbation à Claude Gallimard pour la publication du roman de Gary, *L'Homme et la Colombe*, paru en 1958 sous le pseudonyme Fosco Sinibaldi, rapporté par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p. 416.

Rien de surprenant alors dans le fait que Camus ait pu marquer Gary, et qu'il apparaisse dans bon nombre de ses textes. La figure camusienne y est presque toujours liée à la Méditerranée. Elle transparait à chaque fois que Gary évoque son amour pour la Grande bleue. Notons en passant que la découverte de la Méditerranée par le jeune Romain, alors âgé de 14 ans, et qui venait de quitter avec sa mère la Pologne pour s'installer sur la côte niçoise, fut à l'origine du plus intense émerveillement de son l'enfance³⁶.

Camus peut aussi apparaître dans l'œuvre de Gary en tant que personnage référentiel : parfois il incarne la figure du sauveur, comme dans *La Promesse de l'Aube*³⁷, d'autres fois, son apparition évoque simplement, comme dans *Chien Blanc*³⁸, la souvenance d'un ami disparu. La figure camusienne peut aussi subir une ironie empreinte de tendresse comme c'est le cas dans *La Danse de Gengis Cohn*³⁹ et dans *Adieu Gary Cooper*⁴⁰, ou servir de contre modèle esthétique, comme lorsque Gary, dans *Pour Sganarelle*, cherche à définir sa propre conception romanesque en se démarquant, entre autres, du roman camusien.

Mais ce qui semble le plus remarquable dans la mise en relation entre les deux écrivains, tient du fait que treize ans après la mort d'Albert Camus, la célèbre "mystification ajarienne" entreprise par Romain Gary, s'amorça, comme nous allons le voir, par une évocation de *Camus* tout à fait significative. Au début des années 70, Gary était blasé de la « gueule qu'on lui [avait] faite⁴¹ » : la presse parisienne s'accordait à voir en lui un écrivain populaire, superficiel, un réactionnaire, chantre d'un humanisme désuet, ou encore un don juan fréquentant les stars hollywoodiennes, bref, un auteur dépassé, finissant, à « oublier »⁴². Aspirant à se dissocier de l'image encombrante que véhiculait son pseudonyme, "Gary", et dans lequel il ne se reconnaissait plus, cherchant sans doute, à

³⁶ Cf. Romain Gary, *La Promesse de l'Aube*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p.122.

³⁷ Dans *La Promesse de l'aube*, *ibid.*, p.107, Gary relate le souvenir douloureux du jour où il reçut une lettre l'informant sur la manière dont son père était mort dans un centre de concentration nazi. Il fut pris d'un malaise dans l'escalier de la NRF, quand Albert Camus le trouva et le fit entrer dans son bureau.

³⁸ Cf. Romain Gary, *Chien Blanc* dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.625.

³⁹ Cf. Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 238.

⁴⁰ Romain Gary, *Adieu Gary Copper*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011, p. 90.

⁴¹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Emile Ajar* dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.1405.

⁴² Jean-Marie Catonné, *Romain Gary/Emile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 16.

recommencer son œuvre, à goûter une nouvelle fois aux joies et aux incertitudes qui jalonnent les premiers pas d'un écrivain néophyte, il entreprit l'une des plus grandes mystifications littéraires – communément appelée « affaire Émile Ajar » –, qui allait lui permettre de berner les critiques et d'obtenir un second prix Goncourt. Pour ce faire, il créa un auteur-personnage de papier auquel il attribua un patronyme et un prénom, Émile Ajar, une œuvre en formation, et une biographie fictive. Or, dans cette vie imaginaire, Camus jouait, pour Ajar, jeune écrivain en devenir, le rôle d'initiateur et d'incitateur à la création littéraire, à la manière dont il avait aidé, trente ans plutôt, Gary à amorcer sa carrière littéraire. En 1974, une journaliste, intriguée par l'identité de l'auteur mystérieux de Gros-Câlin, écrivait dans le Monde :

« Le manuscrit est arrivé par la poste d'Amérique du Sud sous un pseudonyme : Émile Ajar. L'éditeur affirme n'avoir jamais rencontré l'auteur, qui vit hors de France et il sait seulement qu'il est né à Oran en 1940, qu'il a fait des études de médecine, qu'il a commencé à écrire sur le conseil de Camus⁴³ ».

Une année auparavant, en 1973, à partir de son appartement parisien du 108 rue du Bac, Gary se décida à mettre en branle la mystification qu'il tramait depuis longtemps. Il chargea son ami, Pierre Michaut, de faire parvenir, en main propre à Robert Gallimard, un manuscrit signé par un auteur inconnu, Émile Ajar, et intitulé *La Solitude du Python*. Gallimard refusa de recevoir l'inconnu et délégua un collaborateur. Cependant, l'homme insista, et suivant les recommandations de Gary, il utilisa le nom de *Camus* comme une sorte de *Sésame ouvre-toi* pour faire parvenir le manuscrit directement entre les mains de Robert Gallimard, et éviter qu'il ne se perde dans le dédale des innombrables textes médiocres que recevait chaque jour la maison d'édition.

Ainsi, l'inconnu exigea de le rencontrer personnellement en prétendant qu'il était envoyé par un ami d'Albert Camus. Robert Gallimard qui avait été très proche de Camus, accepta alors de recevoir l'inconnu. En ouvrant la chemise qui contenait le manuscrit, il trouva une lettre signée Émile Ajar : « le 20 décembre 1973. Je me

⁴³ Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 27 septembre 1974. Cité par M. Anissimov, *op.cit.* p.728.

trouve en ce moment à Rio [...] Monsieur Michaut présentera [...] ce manuscrit à Gallimard d'abord, à cause de Camus⁴⁴. »

L'évocation de ces faits biographiques nous aura permis de mettre au jour les contacts qui ont pu avoir lieu entre ces deux écrivains canoniques du XX^e siècle, de voir jusqu'à quel point ils se sont lus et appréciés mutuellement, de faire apparaître enfin les mentions explicites que chaque auteur a faites de l'autre, dans les œuvres, textes et discours respectifs. Signalons au passage qu'en dépit de l'importance des recherches effectuées, il semblerait qu'aucune étude universitaire n'ait jusqu'à présent mis en relation Camus et Gary, et ce malgré la diversité des sujets qu'un tel rapprochement permettrait, et nonobstant la célébration récente du centenaire d'Albert Camus en 2013, et celui de Romain Gary en 2014. Exception faite du croisement entre Sartre, Camus et Gary entrepris par Caroline Goldman⁴⁵, mais qui relève du domaine de la psychanalyse, ou encore d'une conférence à l'Institut français d'Athènes, tenu, en octobre 2014, par Franck Planeille⁴⁶ et Denis Labouret⁴⁷ intitulé : *Albert Camus et Romain Gary, Deux auteurs incontournables de la littérature du XX^e siècle*.

On s'étonnera moins de cette absence de rapprochement entre Gary et Camus dans les études antérieures qui leur sont consacrées, si l'on songe au fait que l'œuvre de Gary demeure, relativement à celle de Camus, très peu étudiée. Il faudra attendre une décennie après la mort du romancier pour voir paraître le premier ouvrage critique en français qui lui soit consacré⁴⁸, et le milieu des années 1990 pour que la première thèse sur Gary ne soit soutenue⁴⁹. Christophe Pérez, dans *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*⁵⁰, tout en reconnaissant les

⁴⁴ Cité par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p. 717.

⁴⁵ Goldman Caroline, « Camus, Sartre, Gary et les enfants surdoués : absence paternelle, dépression maternelle et Symbolisation », *Le Carnet PSYI/2007*(n°114), p. 27-32 URL : www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2007-1-page-27.htm. DOI : [10.3917/lcp.114.0027](https://doi.org/10.3917/lcp.114.0027)

⁴⁶ Franck Planeille, président de la société des études camusiennes.

⁴⁷ Denis Labouret, maître de conférences à l'université Paris-Sorbonne.

⁴⁸ Pierre Bayard, *Il était une fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990.

⁴⁹ Jørn Boisen, *À l'assaut de la réalité. Fiction et vérité dans l'œuvre de Romain Gary*, thèse de doctorat, sous la direction de Paule Bétérous, Bordeaux III-Michel de Montaigne, septembre 1994.

⁵⁰ Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, Eurédit, 2009.

qualités incontestables de l'œuvre de Gary, est longuement revenu sur les raisons de l'occultation dont il a fait l'objet par ses contemporains. Il décèle non seulement des causes d'ordre contextuel, idéologique et politique, mais aussi des raisons liées à la spécificité de l'œuvre elle-même, à contre-courant des grands mouvements littéraires dominant le siècle précédent. Néanmoins depuis ces dernières années on assiste à la multiplication des recherches concernant l'auteur de *La Promesse de l'aube*, augurant une réhabilitation de son œuvre.

Quoi qu'il en soit, les liens biographiques, ainsi que le caractère potentiellement inédit de la comparaison entre Camus et Gary ne sont pas suffisants pour mener à bien cette recherche. Il nous faut à présent préciser ce que nous entendons par la notion de *mythe*. Spécification d'autant plus nécessaire que le mythe constituera le point de jonction entre les deux œuvres étudiées. Pour ce faire, nous devons d'abord tenter de démêler l'enchevêtrement des rapports complexes qu'entretient la littérature avec ce qui a été qualifié de mythe ethno-religieux. André Dabezies insiste d'ailleurs sur la distinction entre mythe primitif et littérature, entre ce qui appartient à l'oralité et ce qui relève de l'écrit, entre « *ce qui jadis était écouté collectivement (et plus ou moins sacré)* » et « *ce qui est lu aujourd'hui individuellement (et plus ou moins critiqué)*⁵¹ ».

Cependant, ces deux modes de l'expression humaine si fortement contrastés semblent trouver leur point de convergence dans la notion de *mythe littéraire*. En effet, comme le souligne Huet-Brichard, le substantif *mythe* qui constitue le point commun entre les deux syntagmes mythe ethno-religieux et mythe littéraire « *montre l'interdépendance de deux champs culturels (anthropologie et littérature) et à travers l'adjectif, la spécificité de la littérature*⁵² ». Il appartient à Pierre Albouy, l'un des pionniers des études sur les mythes en littérature, d'en avoir dessiné les premiers contours. Il a fait de ce concept, comme le souligne Claude Duchet, « *un instrument de lecture critique* »⁵³, en le limitant d'une part, « *au temps et à*

⁵¹ André Dabezies, « Des mythes primitifs, aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 1181.

⁵² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p 26.

⁵³ Cité dans la « Préface » de Pierre Brunel, « Pour saluer Pierre Albouy », dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, p.7.

*l'espace littéraire*⁵⁴» et d'autre part, en le distinguant fermement de son ancêtre le « mythe ethno-religieux », réservé aux domaines de la religion, du sacré et des rites.

Avant de spécifier la notion de *mythe littéraire* – qui constituera notre objet d'étude et qui nous permettra de repérer et de catégoriser les mythes présents dans le corpus de recherche –, il nous faut, dans un premier temps, nous pencher sur « *le mythe proprement dit*⁵⁵ », car le mythe littéraire ne constitue, en réalité, qu'une infime partie d'une constellation mythique extrêmement vaste. Rappelons tout d'abord que si des décennies d'étude sur le mythe primitif, dans des domaines aussi variés que l'anthropologie, l'histoire des religions, la psychanalyse, la mythologie comparée, etc., ont ouvert de nombreuses perspectives de recherche, elles ne sont pas parvenues, néanmoins, à donner au mythe des critères de distinctions irrécusables. Ce dernier demeure une notion nébuleuse, fuyante, s'évaporant au moment même où l'on croit la saisir. Il n'est donc pas surprenant que Suzanne Saïd puisse qualifier le mythe de « *catégorie poubelle* »⁵⁶, André Siganos de « *concept fourre-tout* »⁵⁷ et que Marcel Détiëne remette en question l'existence même du mythe⁵⁸

Ce scepticisme, s'il doit impérativement être pris en compte, s'oppose radicalement à l'esprit même de l'étude des mythes en littérature, et plus spécifiquement à la *mythocritique*. Cette dernière, comme l'indique Pierre Brunel, considère la présence de l'élément mythique dans le texte comme essentiellement signifiant. C'est même à partir de cet élément que doit s'organiser l'analyse du texte⁵⁹. Pour esquiver toute défiance et produire un discours valide, il faut, comme Charles Delattre, intégrer le caractère polymorphe et l'ambivalence du mythe⁶⁰, ou du moins, s'appuyer sur une définition large et ouverte qui puisse rendre compte de la diversité de ses manifestations textuelles.

⁵⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, Coll. « Écriture » 1992, p.32.

⁵⁵ Pierre Brunel, « Préface », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p.8

⁵⁶ Suzanne Saïd, *Approche de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993, p.7.

⁵⁷ André Siganos, « Définition du mythe », in *Questions de mythocritique*, p.93.

⁵⁸ Cf. Marcel Détiëne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p.162.

⁵⁹ Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. *op.cit.*, p.82.

⁶⁰ Cf. Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005, pp. 232-233.

En vérité, ceux qui insistent sur la labilité du mythe, dénoncent moins le mythe en tant que tel que l'usage qui est fait du terme. Ainsi, du langage courant, désignant sous le vocable *mythe* tout ce qui est erroné et irréel ; au discours médiatique qui l'oppose, en tant qu'imposture, aux vérités factuelles ou historiques ; en passant par les messages publicitaires, grands consommateurs de clichés ; et jusqu'à certains critiques de renom, (avec notamment « *le mythe personnel* ⁶¹ » de Charles Mauron), tout le monde use et abuse de ce vocable, qui est mis, déplore André Dabezies, « *à toutes les sauces* ⁶² ». Dans cette perspective, Pierre Brunel fait remarquer que le redoublement même de l'expression – « *mythe du mythe* » – montre qu'il y a eu déviation de sens. Le mot s'est « *chargé d'un contenu péjoratif et mesquin* » et a pris le sens de « *tromperie collective consciente ou non* » ⁶³. On est passé du mythe comme « *voile brumeux, fantôme du réel* » au mythe comme « *falsification, imposture* ⁶⁴ . »

Pour sortir du flou terminologique et éviter l'écueil de la déviation du sens, André Dabezies propose de revenir aux *emplois qualifiés* du mot qu'il trouve chez les spécialistes de tel ou tel langage scientifique. Il retient en premier lieu la définition d'un historien des religions, Mircea Eliade : « *Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements* ⁶⁵ ». Pierre Brunel, qui s'est également penché sur cette définition, qu'il considère comme la moins imparfaite, parce que la plus large ⁶⁶, reprend les éléments constitutifs qu'il trouve chez Eliade, et selon une optique fonctionnelle, il détermine, pour le mythe, trois fonctions : le mythe raconte, explique et révèle ⁶⁷. Autrement dit, le mythe est avant tout un récit ; il a également une dimension étiologique, puisqu'il explique souvent l'avènement d'une réalité nouvelle dans le monde (phénomène naturel, plante, animal,

⁶¹ Gilbert Durand qualifie la notion de « mythe personnel » de monstre terminologique, car pour lui le mythe dépasse de loin la personne et ses comportements idéologiques. Cité par Pierre Brunel dans *Mythocritique, Théorie et parcours, op.cit.*, pp. 47-48.

⁶² André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *op.cit.*, p. 1177.

⁶³ Henri Meschonnic, *Apollinaire illuminé au milieu des ombres*, dans *Europe*, novembre-décembre 1966. Cité par Pierre Brunel dans sa « Préface » du *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p.8.

⁶⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours, op.cit.*, p. 57.

⁶⁵ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Gallimard, coll. « Idées/NRF », n° 32, p.15.

⁶⁶ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes, op.cit.*, p.8.

⁶⁷ *Ibid.*, p.8.

institution, etc.) ; enfin, il appartient au domaine du sacré puisqu'il révèle, à une communauté donnée, la présence de la divinité. Révélation qui permet entre autres de justifier les rites, l'organisation sociale, la hiérarchie, etc.

À côté de la définition d'Eliade, André Dabiezies va retenir deux autres *emplois qualifiés* du mot. L'un provenant des sociologues et des politologues qui, « *relèvent, dans notre monde moderne comme dans le passé historique, des images-forces (le Progrès, la Race, la Machine, etc.) capables d'exercer une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs*⁶⁸ » (le mythe est défini ici comme « *croyance collective, de caractère dynamique, symbolique et global, revêtant la forme d'une image* »⁶⁹) ; l'autre émanant des psychologues qui voient dans le mythe une « *image capable d'exprimer dynamiquement un élément ou un conflit de la psychologie collective.*⁷⁰ »

À partir de ces définitions hétérogènes du mythe (soit comme récit, soit comme image) proposées par la psychologie, l'anthropologie, l'histoire des religions et la sociologie, d'autres chercheurs vont tenter de tirer une définition synthétique. Ainsi en est-il de la définition proposée par Philippe Sellier, où l'on reconnaît, entre autres, l'influence d'Eliade, de Durand et de Lévi-Strauss :

« C'est un récit fondateur, anonyme et collectif, qui fait baigner le présent dans le passé et est tenu pour vrai, dont la logique est celle de l'imaginaire et qui fait apparaître à l'analyse de fortes oppositions structurales. »

En s'appuyant sur cette définition synthétique du mythe ethno-religieux, Philippe Sellier va tenter de libérer la notion de "mythe littéraire" du flou et des incohérences méthodologiques. Pour ce faire, il met d'abord en évidence, dans un article intitulé « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? »⁷¹, les six caractéristiques fondamentales du mythe ethno-religieux. Par la suite, il tire les aspects qui distinguent et qui rapprochent le mythe littéraire du mythe sacré.

⁶⁸ André Dabiezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *op.cit.*, p. 1178.

⁶⁹ Dabiezies renvoie pour cette définition à H. Janne, dans *Cahiers internat de Sociologie*, 1962, p. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, p.1178.

⁷¹ Philippe Sellier « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*, n° 55, 1984. pp. 112 -126.

Dans une première étape, Sellier définit le mythe ethno-religieux comme : 1- un récit fondateur, 2 - anonyme et collectif, 3- il est tenu pour vrai, 4- il fait baigner le présent dans le passé, 5- sa logique est celle de l'imaginaire, 6 - il fait paraître à l'analyse de fortes oppositions structurales. Sellier insiste sur le fait que les trois premières caractéristiques ne peuvent en aucun cas apparaître dans le mythe littéraire. En effet, ce dernier « *ne fonde ni n'instaure plus rien* »⁷², les œuvres où il apparaît sont généralement signées, enfin, il va de soi que le mythe en littérature n'est pas tenu pour vrai. Sellier ajoute un peu plus loin que c'est « *du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait être révélée entre mythe et mythe littéraire* »⁷³, c'est-à-dire : la logique de l'imaginaire, la fermeté de l'organisation structurale, et enfin, l'impact social et l'horizon métaphysique ou religieux de l'existence.

Dans sa « Préface » du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel salut et reprend à son compte l'apport brillant de Philippe Sellier, qui après avoir spécifié la notion de mythe littéraire, en a proposé une classification. En plus de la mythologie gréco-romaine et des récits bibliques qui tiennent un rôle prépondérant dans la littérature occidentale, Sellier invite à prendre en compte d'autres ensembles :

- *Les mythes littéraires nouveau-nés* : il s'agit de récits littéraires nés dans l'Occident moderne. Ils ont fasciné le public et ont été repris par des générations d'auteurs. Pierre Brunel, parle à leur sujet « *de mythes deux fois littéraires*⁷⁴ », car c'est la littérature elle-même qui leur a donné naissance. Ex. Tristan et Iseult, Faust, Don Juan, le Double...
- *Les mythes plus parabibliques que proprement bibliques* : Ces mythes se sont moins constitués, d'après Brunel, à partir « *d'un récit sacré qu'à partir de la réussite exceptionnelle d'une œuvre où le scénario était agencé avec maîtrise*⁷⁵ ». Ex. Lilith, le Juif errant, le Golem, le Dibbuk...
- *Le mythe politico-héroïque* : Alexandre, César, Louis XIV, Napoléon, ...

⁷²*Ibid.*, p. 115.

⁷³*Ibid.*, p. 115.

⁷⁴ Pierre Brunel, préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p.13.

Signalons ici que Pierre Brunel va considérablement élargir l'éventail des mythes littéraires, en proposant deux nouvelles catégories : la première intègre les *images-forces* (le Progrès, la Race, la Machine, etc.), qui exercent, d'après Dabezies, « *une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs*⁷⁶. » ; la seconde, plus large encore, incorpore : « *tout ce que la littérature a transformé en mythe*⁷⁷. »

Cette taxinomie des mythes littéraires proposée par Philippe Sellier, puis élargie par Pierre Brunel, offre l'avantage de ne plus limiter le mythe littéraire à la survivance du mythe primitif dans les textes modernes. Autrement dit, la littérature, en plus du rôle de conservatrice de mythes qu'on lui reconnaît aisément, recouvre sa vocation première qui est d'en créer de nouveaux. Du reste, cette classification va nous permettre de déterminer, dans le corpus de recherche, ce qui appartient à la notion de mythe littéraire et par conséquent ce qui doit en être exclu.

Toutefois, outre ces considérations taxinomiques, ce sont des chemins de réflexion sans doute plus essentiels qui nous ont conduit à poser une problématique. Notamment celle concernant la nécessité de découvrir un point de jonction entre les œuvres de Camus et de Gary. C'est-à-dire de définir un dénominateur commun qui permettrait la mise en place d'une relation triangulaire, et offrirait idéalement la possibilité d'embrasser l'ensemble des thématiques camusiennes et garyennes. Or, il semble que le mythe littéraire pourrait assumer cette fonction en constituant un lieu de rencontre, un axe de lecture, le fil d'Ariane permettant de nous guider et de rapprocher les deux œuvres.

Cette notion complexe de mythe littéraire que nous avons choisi de considérer dans son caractère polymorphe et dans la diversité de ses manifestations textuelles, semble favoriser une redécouverte des œuvres d'Albert Camus et de Romain Gary. Il nous est apparu qu'un autre regard pouvait être porté sur ces

⁷⁶ André Dabezies, *op.cit.*, p. 1178.

⁷⁷ Pierre Brunel, *Le Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p.13.

textes, si l'on considérait les éléments mythiques qu'ils contiennent avec une plus grande attention. L'étude des textes camusiens et garyens procure, en effet, l'opportunité d'observer un phénomène textuel étonnant : celui de la littérature transgressant ses propres codes et incorporant dans sa texture ce corps étranger qu'est le mythe, ce langage antédiluvien, brutal, contrasté et surchargé symboliquement⁷⁸. À travers cette assimilation, l'œuvre littéraire semble s'approprier les pouvoirs du mythe : elle parvient à transcender sa dimension de création profane et individuelle pour s'inscrire dans le mouvement plus vaste de l'universel. Par là même, elle investit l'homme dans sa totalité et acquiert une profondeur existentielle. Car le mythe, comme le souligne Gilbert Durand, est « *le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel*⁷⁹ ».

En outre, le mythe, que Pierre Brunel définit comme une donnée extérieure au texte : un « *pré-texte* » ou un « *hors texte* »⁸⁰, et qu'il pose comme un « *langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte*⁸¹ », constituera, tout le long de cette recherche, un texte médiateur, un dénominateur commun, qui de par sa flexibilité, sa vitalité et l'infinité de ses formes et de ses incarnations, nous permettra de fédérer une part importante des thématiques garyennes et camusiennes, et dans le même temps, de faire apparaître les fils invisibles reliant des œuvres littéraires, certes assez éloignées, mais qui régulièrement s'harmonisent sous l'impulsion des mythes, comme se coordonnent les instrumentalistes sous la direction d'un chef d'orchestre.

Bien évidemment, il ne s'agira nullement de nier, par des constructions plus ou moins habiles, les spécificités qui séparent les œuvres garyennes et camusiennes. La sélection des textes prendra en compte aussi bien leurs convergences que leurs différences afin d'enrichir la perspective. Du reste, la démarche triangulaire évoquée plus haut se révélera d'autant plus prometteuse qu'elle mettra en relation

⁷⁸ Cf. Colette Astier, « Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 1082.

⁷⁹ Gilbert Durand, *Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Coti, 1961, p.14.

⁸⁰ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, op.cit., p.59.

⁸¹ *Ibid.*, p. 61.

des auteurs en principe très différents, et par l'intermédiaire d'un dénominateur commun (le mythe en l'occurrence) « *deux textes a priori incomparables, ou apparemment fort lointains l'un de l'autre, deviennent proches par la médiation d'un troisième qui les polarise.* ⁸²»

Dès lors, si l'on considère le mythe, dans la diversité de ses formes et de ses incarnations, comme un dénominateur commun entre les œuvres de Camus et de Gary, et si l'on prend en compte la dimension mythique de la création littéraire, revendiquée à maintes reprises par les deux auteurs étudiés, une série de questions s'imposent à notre réflexion :

Tout d'abord, y a-t-il présence de mythes littéraires dans les deux œuvres ? Si oui, à quelle catégorie appartiennent-ils ? Pourquoi ces deux écrivains ont-ils eu recours aux mythes dans leurs entreprises littéraires respectives ? Comment les mythes sont-ils actualisés dans leurs œuvres et quelle est leur signification ? Comment les textes oscillent-ils entre, d'une part l'euphorie du *réenchantement* que provoquent les mythes, et d'autre part le *désenchantement* que peuvent susciter leur absence ou leur remise en question par les auteurs étudiés ? Autrement dit, comment la prééminence des mythes, ou au contraire la dégradation qu'ils subissent dans certaines œuvres, ou encore leur absence, peuvent-elles impacter les textes du corpus ?

En prenant acte de cette dimension mythique qui habite les œuvres de Camus et de Gary, nous nous sommes demandé si des mythes littéraires pouvaient transparaître. Notre premier objectif sera donc de démontrer leur présence dans les deux œuvres, d'en dresser la liste pour ensuite tenter de les catégoriser. Il nous faudra encore essayer de comprendre les raisons qui ont amené ces deux écrivains à introduire des mythes dans leur entreprise littéraire tout en essayant de cerner l'importance et le sens qu'ils vont prendre, le rôle qu'ils joueront et surtout, l'actualisation dont ils feront l'objet.

⁸² F. Claudon, K. Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Nathan université, « Lettre 128 », 1992, p. 22.

Après plusieurs lectures qui nous ont permis de détecter et d'observer la récurrence d'un certain nombre de phénomènes textuels, nous avons pu constater la présence d'un nombre important de mythes, chacun alternant entre l'explicite et l'implicite d'une œuvre à l'autre. Certains de ces mythes sont communs aux deux auteurs : Faust, Don Juan, Prométhée, la figure du tyran, Ulysse, le double, le Progrès. D'autres leur sont spécifiques : Sisyphe, Caïn, Apollon, Hélène de Troie, Dionysos et Orphée pour Camus ; le Golem, le Dibbuk et le Juif errant pour Gary.

À ce stade, une question s'impose : comment produire un discours cohérent et fondé, rapprochant les textes de Camus et de Gary, tout en intégrant des mythes si divers, porteurs de sens variés et appartenant à des catégories et à des époques différentes, sans pour autant trahir le foisonnement et la richesse des œuvres étudiées ?

Pour construire un discours cohérent et éviter tout éparpillement, il nous est apparu en premier lieu nécessaire de mettre de côté les mythes divergents et de nous focaliser sur les mythes communs aux deux auteurs, à savoir : le mythe du Progrès, Don Juan, Faust, Prométhée, la figure du Tyran, Ulysse et le mythe du double. Bien évidemment, cela ne nous empêchera nullement d'étudier ponctuellement certains mythes spécifiques à chaque auteur (notamment la figure d'Hélène chez Camus ou encore le Golem et le Dibbuk chez Gary).

Dans un second temps, nous nous sommes interrogé sur les thèmes qui pourraient fédérer les mythes sélectionnés. Très vite, nous avons pu constater que le thème du désenchantement et son corollaire, le réenchantement, étaient les deux thématiques majeures des œuvres de Gary et de Camus. Certes, la notions de désenchantement – ainsi que les formes lexicales qui lui sont plus ou moins proches : démystification, démythification, désacralisation, etc. –, et celle du réenchantement, apparaissent le plus souvent de manière tacite dans les textes du corpus, nous sommes néanmoins en mesure de rendre compte d'un nombre important d'effets de lecture liés à ces deux thèmes, au point de les voir apparaître dans la quasi-totalité des textes camusiens et garyens.

C'est justement autour des thèmes du désenchantement et du réenchantement (qui constitueront les deux grands axes de notre étude) que viendront se structurer les mythes apparaissant dans les textes étudiés. Nous aurons, au cours de cette recherche, le loisir de spécifier ces notions de désenchantement et de réenchantement, et de voir comment ils influencent la position des mythes dans les textes, soit par leur triomphe, soit par leur dégradation, soit par leur absence.

Enfin, nous nous intéresserons à la manière dont les auteurs étudiés vont, grâce à la puissance créatrice de l'écriture, incarner (comme ils l'ont affirmé à maintes reprises) les mythes qui leur sont chers. La mise en évidence de la permanence des thèmes mythiques pourrait permettre de démontrer que les mythes, qui président à l'élaboration de certaines œuvres de Camus et de Gary, sont avant tout *vécus*.

Pour ce faire, nous nous appuierons sur trente-sept textes camusiens et garyens. Signalons que onze de ces textes appartiennent à ce que nous qualifierons de *corpus externe*. Il s'agit essentiellement des deux essais de Camus, *Le Mythe de Sisyphe*⁸³ et *L'Homme révolté*⁸⁴, de son *Discours de Suède*⁸⁵, de ses trois *Carnets*⁸⁶, et de ses *Lettres à un ami allemand*⁸⁷, ainsi que l'essai de Gary, *Pour Sganarelle*⁸⁸, son testament littéraire, *Vie et mort d'Émile Ajar*⁸⁹, *La Nuit sera calme*⁹⁰ (texte d'entretiens fictifs), et un recueil d'articles garyens consacrés au général de Gaulle, intitulé *Ode à l'homme qui fut la France*⁹¹, auxquels nous aurons ponctuellement recours pour éclairer les textes du corpus.

Le corpus principal, pour sa part, se compose de dix-neuf textes : (dix textes garyens et neuf textes camusiens). Bien que partielle et schématique, la

⁸³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2011.

⁸⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2011.

⁸⁵ Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.

⁸⁶ Albert Camus, *Carnets I, II et III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2013.

⁸⁷ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2011.

⁸⁸ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2003.

⁸⁹ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

⁹⁰ Romain Gary, *La nuit sera Calme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2015.

⁹¹ Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, sous la direction de Paul Audi, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

présentation, ci-après, offre l'occasion de dévoiler le mode de sélection des ouvrages. Cette sélection s'est organisée selon trois critères :

1) les textes où domine le thème du désenchantement qui a pour conséquence le triomphe du désespoir dans un monde absurde, l'éclatement du *Moi*, ainsi qu'une féroce démystification souvent mortifère pour les mythes. 2) Les textes où la prise en compte du désenchantement, de la disparition des valeurs traditionnelles, poussent les personnages à la révolte et à la recherche de valeurs nouvelles. 3) Enfin, les textes dominés par le réenchantement ou dans lesquels peut transparaître la volonté des auteurs d'incarner les mythes.

Pour ce qui est de la première catégorie, nous y rangeons :

1 - *La Chute*⁹² (1956) : ce récit, qui tient une place à part dans l'œuvre de Camus, laisse transparaître une dégradation du mythe de Don Juan. À partir de la confession d'un avocat parisien, réfugié en Hollande, Jean-Baptiste Clamence, homme sarcastique et désespéré, rongé par la culpabilité, on voit apparaître une remise en question des valeurs dominantes dans un monde où règne un désenchantement absolu.

2- *Le Malentendu*⁹³ (1944) : cette pièce théâtrale, du même auteur, évoque le thème célèbre de l'auberge sanglante. Elle comporte aussi une série de thèmes mythiques tels que l'infanticide, le fratricide, l'exil et la damnation.

3- *Europa*⁹⁴ (1972) : roman de Gary qui traite du problème de la dualité de l'Europe : à la fois foyer de l'humanisme et lieu où ont été commis les massacres les plus épouvantables de l'histoire humaine. La dualité de toute une civilisation est incarnée dans le roman par un personnage : Jean Danthès, ambassadeur de France en Italie. Cet homme accablé par la culpabilité, déchiré entre son moi idéal et son moi réel, finit par se scinder en deux individualités distinctes et à perdre le sentiment de sa propre réalité. En fait, ce roman pose, comme c'est le cas pour *La Chute* de Camus, un questionnement profond sur la culpabilité et la crise de conscience qui affectèrent l'Europe de l'après-guerre.

⁹² Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2010

⁹³ Albert Camus, *Caligula* suivi du *Malentendu*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.

⁹⁴ Romain Gary, *Chien Blanc*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

4- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*⁹⁵ (1975) : recueil de nouvelles de Gary où nous avons sélectionné plusieurs textes à dominante pessimiste, qui dépeignent un monde d'après-guerre désespérant et totalement désenchanté.

5- *La Danse de Gengis Cohn*⁹⁶ (1967) : roman de Gary qui relate l'histoire d'un officier nazi possédé par un dibbuk juif. Ce texte où l'on voit apparaître un syncrétisme entre les mythes du Juif errant, du double et du dibbuk, s'achève par une "dibbukisation" générale, un éclatement identitaire, annonçant *Pseudo* d'Emile Ajar.

6- *Pseudo*⁹⁷ (1976) : ce roman ajarien de l'angoisse et de l'incommunicabilité, où le *moi* se brise, comme un miroir, en mille morceaux, est l'occasion de voir apparaître un syncrétisme entre le mythe du Golem et celui du double.

7- *Caligula*⁹⁸ (1944) : pièce théâtrale de Camus, où le despote romain, constatant que les hommes ne sont pas heureux, se lance dans une quête de liberté absolue au détriment de la justice.

On trouve une autre figure du tyran mythique, démystificateur et créateur de nouvelles valeurs dans **8- *Les Mangeurs d'étoiles*⁹⁹ de Gary (1966)** où un dictateur sud-américain (entouré d'une myriade de personnages aux aspirations prométhéennes) tente, à la manière de Faust, de pactiser avec le diable, sans y parvenir. L'impossibilité du pacte débouche sur une démystification généralisée.

Pour ce qui est de la deuxième catégorie de textes nous avons sélectionné :

9- *L'Étranger*¹⁰⁰ (1942) : au-delà du mythe de Sisyphe qui y apparaît, on peut voir dans le meurtre de l'Arabe une sorte de sacrifice rituel exécuté sous la contrainte d'un dieu soleil impitoyable, mais qui doit permettre au héros d'atteindre sa quête de vérité absolue.

⁹⁵ Romain Gary, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1987.

⁹⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2014.

⁹⁷ Romain Gary, signé Émile Ajar, *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

⁹⁸ Albert Camus, *Caligula* suivi du *Malentendu*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.

⁹⁹ Romain Gary, *Les mangeurs d'étoiles*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1983.

¹⁰⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1978.

10- *Adieu Gary Copper*¹⁰¹ (1965) : roman garyen qui décrit une jeunesse américaine totalement désabusée et désorientée, accablée par la société de consommation, et à la recherche de nouvelles valeurs.

11- *La Mort heureuse*¹⁰² (1971) : premier roman de Camus, qui n'a jamais été publié de son vivant, et qui relate, pour sa part, la quête du bonheur du jeune Mersault (ancêtre de Meursault), personnage dionysiaque, qui va aider un handicapé, Zagreus (autre nom de Dionysos) à se suicider, accomplissant ainsi une sorte de meurtre initiatique qui doit lui permettre d'accéder au bonheur.

12- *La Peste*¹⁰³ (1947) : roman où Camus s'approprie l'image symbolique du fléau pour dénoncer les totalitarismes, et illustrer le combat contre le mal. Pourtant, la lutte prométhéenne des protagonistes contre le fléau finit par prendre la forme d'une recherche de valeurs relatives, et la révolte de Prométhée cède la place au thème orphique de la séparation et à celui d'un soleil apollinien redoublant de férocité.

13- *Les Racines du Ciel*¹⁰⁴ (1956) : roman garyen (assez proche de *La Peste* de Camus) où l'auteur emploie la lutte pour la protection des splendeurs de la nature, menée par le héros du roman, Morel, afin de symboliser la nécessité de préserver les valeurs humanistes contre la montée des régimes totalitaires.

14 - *Les Justes*¹⁰⁵ (1949) : autre pièce de théâtre de Camus, qui revient sur les terroristes nihilistes russes du début du siècle précédent. Ces jeunes terroristes écartelés entre leur aspiration à une justice absolue, et la nécessité de commettre l'injustice du meurtre pour y parvenir, sont à la recherche de valeurs nouvelles, et sont persuadés que seul leur propre sacrifice permettra d'en accélérer l'avènement.

¹⁰¹ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2011.

¹⁰² Albert Camus, *La Mort heureuse*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2009.

¹⁰³ Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2005.

¹⁰⁴ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1973.

¹⁰⁵ Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio plus classiques », 2012.

Enfin, concernant la troisième catégorie de textes nous avons choisi :

15- *Education européenne*¹⁰⁶ (1945) : roman de Gary dans lequel des résistants polonais à l'occupation nazie inventent un mythe national, le héros imaginaire Nadejda, qui permet aux résistants, jusque-là désespérés, de réenchanter la lutte et de mettre en difficulté les forces d'occupation.

16- *l'Envers et l'Endroit*¹⁰⁷ (1937) : recueil de textes de Camus (se situant à mi-chemin entre essais et nouvelles) où la figure maternelle joue un rôle central, et qui nous permettront d'accéder à ce que l'auteur considère comme la source mythique de son œuvre.

17- *Noces suivi de L'Été*¹⁰⁸ de Camus : les textes du recueil *Noces* (1938), tout d'abord, relatent principalement l'oscillation d'un jeune homme, à la recherche d'un équilibre, entre mesure et démesure, entre pulsion de vie et de mort, entre puissance apollinienne et dionysienne. Pour ce qui est de *L'Été* (1954), l'un des textes les plus marquants de ce recueil est *Retour à Tipaza* où le narrateur-auteur retrouve Tipasa, tel Ulysse regagnant Ithaque. Ainsi, le personnage mythique, le narrateur et l'auteur ne forment plus qu'une seule individualité qui parvient à échapper, le temps des retrouvailles, aux déterminations spatio-temporelles.

18 - *La Promesse de l'Aube*¹⁰⁹ (1960) : récit à la fois autobiographique et romanesque de Gary où apparaissent les mythes de Prométhée, de Faust et d'Ulysse et dans lequel le narrateur renvoie à la fois à l'auteur et à un personnage mythique prêt à affronter toutes les difficultés de la vie pour réaliser les ambitions et les attentes que sa mère a placées en lui.

19- *Les Enchanteurs* (1973) : roman où Gary nous plonge dans la saga d'une famille de saltimbanque, les Zaga, pour démontrer que l'amour, l'humour, ainsi que l'imaginaire associés au talent, peuvent vaincre toutes les puissances qui oppriment l'homme, que ces puissances soient humaines, naturelles ou métaphysiques.

¹⁰⁶ Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

¹⁰⁷ Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.

¹⁰⁸ Albert Camus, *Noces suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2011.

¹⁰⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'Aube*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1978.

À ce corpus principal, nous adjoindrons également un corpus secondaire comportant sept textes de Camus et de Gary. Ces textes ne seront évoqués que très rarement, mais viendront ponctuellement éclairer les œuvres étudiées. Ce corpus secondaire se compose de *Gros-Câlin*¹¹⁰, de *Chien Blanc*¹¹¹, de *Lady L.*¹¹², et de *Charge d'âme*¹¹³ pour Gary ; du *Premier homme*¹¹⁴, des *Journaux de Voyages*¹¹⁵, et de *l'État de siège*¹¹⁶ pour Camus.

Afin de mener cette étude à terme, il est bien évidemment nécessaire de fonder l'ensemble de nos réflexions et de nos hypothèses sur une assise théorique et méthodologique solide et adéquate. Nous avons estimé que la mythocritique pouvait se prêter parfaitement à cette recherche, tout en mettant à notre disposition les outils théoriques nécessaires afin de parvenir à des résultats concluants. L'enjeu de la mythocritique est important, car il s'agit « avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature ¹¹⁷ ». Certes, cette approche éprouvée a été renforcée par des décennies de recherches, elle reste néanmoins incapable d'épuiser entièrement le sens d'une œuvre. C'est d'ailleurs le cas de toutes les approches critiques.

Pourtant, il nous semble que la mythocritique est à même de jouer un rôle appréciable dans l'atténuation de l'opacité des textes tout en nous offrant la possibilité de réaliser une lecture pertinente et légitime. Nous nous appuyerons principalement sur les travaux de Philippe Sellier et de Pierre Brunel pour ce qui se rapporte à la définition et la catégorisation des mythes, et sur les approches proposées par André Dabezies et Pierre Brunel en ce qui concerne les étapes à suivre pour détecter les mythes et étudier leur articulation et leur actualisation. Nous ferons également appel à certains concepts, proposés par Gilbert Durand dans son *archétypologie*. Enfin, nous nous appuyerons sur une série d'articles de

¹¹⁰ Romain Gary, *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard « Folio », 2014.

¹¹¹ Romain Gary, *Chien Blanc* dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

¹¹² Romain Gary, *Lady L.*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965.

¹¹³ Romain Gary, *Charge d'âme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.

¹¹⁴ Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.

¹¹⁵ Albert Camus, *Journaux de voyages*, Gallimard « Folio », Paris, 2013.

¹¹⁶ Albert Camus, *L'État de siège*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2009.

¹¹⁷ F. Monneyron et J. Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2002, p.5.

référence pour étudier les mythes, notamment « Faust ¹¹⁸ » d'André Dabiezies, « Prométhée ¹¹⁹ » de Raymond Trousson, « Ulysse ¹²⁰ » de Denis Kohler, « Don Juan ¹²¹ » de Pierre Brunel, etc.

Concernant l'organisation du travail, nous avons structuré notre plan de réflexion en trois parties :

La première partie s'ouvre sur la situation de désespoir et de nihilisme auxquels sont confrontés certains personnages de Gary et de Camus. Nous y verrons apparaître un monde désenchanté où règne sans partage une *réalité intégrale*, c'est-à-dire un monde sans mythes et sans divinité consolatrice. Cette première étape sera l'occasion d'étudier non pas le mythe en lui-même, mais ce qui le nie et l'annihile, et, dans le même temps, de comprendre comment les auteurs étudiés ont figuré l'absence des mythes et les conséquences de cette absence sur l'homme. Dans un monde désenchanté, l'individu souffre de solitude, il y perd sa dignité, son identité, il y est chosifié, déshumanisé et il devient un loup pour les autres et pour lui-même. Du reste, les personnages sont non seulement confrontés à l'inhumanité de l'homme mais aussi à l'inhumanité du monde et celle d'un Ciel indifférent et obstinément silencieux.

Seconde partie : si la réalité intégrale condamne l'homme à la précarité et au désespoir, le mouvement contraire, qui consiste à nier la réalité au profit des mythes, aboutit, quant à lui, à la démesure. La seconde partie de notre recherche se focalisera sur ce que nous qualifierons de *réenchantement aveugle*. Nous y verrons les personnages de Camus et de Gary confrontés à l'absurde, déchirés par des contradictions insolubles, et se lançant pourtant dans une quête de valeurs absolues. Cette quête, du fait même de sa démesure, doit déboucher sur un échec.

Durant cette seconde étape, nous tenterons également de montrer comment l'impossibilité de faire triompher des valeurs absolues aboutit à une remise en question des mythes et à leur démystification. Nous verrons également qu'en

¹¹⁸ André Dabiezies, « Faust », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.

¹¹⁹ Raymond Trousson « Prométhée », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.

¹²⁰ Denis Kohler « Ulysse », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003

¹²¹ Pierre Brunel, « Don Juan », in *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.

perdant leur sacralité, ces derniers se vident également de leur pouvoir de fascination et ne parviennent plus à fédérer l'énergie des personnages. Ils prennent alors la forme de simples thèmes mythiques dans les textes.

Enfin, au cours de **la troisième et dernière partie** de notre étude, nous rendrons compte de l'apparition dans certaines œuvres de Camus et Gary de ce que l'on pourrait qualifier de *réenchantement relatif* ou *lucide*, où grâce à la conquête d'un équilibre précaire, entre affirmation et négation, entre *oui* et *non*, le mythe jouerait le rôle de médiateur, réconciliant le réel et l'imaginaire, accordant les forces antagonistes qui déchirent l'homme et, par là même, restituant à ce dernier sa place dans le monde. Car si la quête d'un réenchantement absolu mène à l'échec de la révolte, au nihilisme et à la mort des mythes, le rééquilibrage entre imaginaire et réalité à travers la dimension mythique de la création littéraire, devrait permettre non seulement de ressusciter les mythes, mais également de les incarner et de les vivre pleinement.

PREMIÈRE PARTIE

Désenchantement, absurde et Puissance

CHAPITRE I

Qu'est-ce que le désenchantement ?

Au cours de la première étape de notre recherche, il s'agira moins d'étudier la manière dont les mythes littéraires se déploient dans les textes du corpus, pour en influencer les structures narrative et diégétique, que d'examiner les effets de leur absence sur ces mêmes structures. Nous nous intéresserons donc plus à ce qui nie le mythe qu'au mythe lui-même, à savoir la *réalité intégrale*, c'est-à-dire une réalité *nue*, désertée par le divin et affranchie de toute illusion. Cela revient, pour utiliser l'expression de Christophe Pérez, à « *étudier le mythe en creux*¹²² ».

Il nous faudra voir comment Camus et Gary, en abordant le problème de la *réalité* dans un contexte désenchanté, ont figuré, à travers leurs textes, la disparition de toute mythologie dans la vie des hommes modernes, et par conséquent, la façon dont ces écrivains ont représenté la perte de sens et le désenchantement qui caractérisent le XX^e siècle.

En effet, les deux auteurs étudiés ont en commun le fait de représenter l'homme mythifié ou non, désillusionné ou aveuglé par ses idéaux, aux prises avec le réel qui l'écrase. Or, représenter une réalité exclusive, oppressante et envahissante dans le monde de la fiction, qui, en principe, est censé pallier par l'imagination à ce qu'il y a d'irréparable dans le réel, revient à mettre en avant un monde *désenchanté*, c'est-à-dire un monde où les valeurs, les idéaux et les mythes sont inopérants.

À ce stade, il semble nécessaire d'apporter plus de précisions sur ce que nous entendons par le terme "désenchantement", qui apparaît dans l'intitulé de la première partie de cette recherche, tout en le distinguant d'autres formes lexicales qui lui sont souvent associées, à savoir, celles "d'enchantement" et de "réenchantement". Ces distinctions n'ont nullement pour fin d'épuiser totalement le sujet, mais uniquement de spécifier des notions auxquelles nous aurons très souvent recours durant notre étude. Pour ce faire, nous allons nous

¹²² Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, op.cit., p.27.

intéresser non seulement aux définitions proposées par les lexicographes, mais également à la manière dont ces notions ont été employées par certains chercheurs.

1. Enchantement, désenchantement, réenchantement

Si l'on s'en tient aux acceptions proposées par les lexicologues, le terme "désenchantement" est défini non seulement comme l'action « *de faire cesser le charme*¹²³ » (au sens fort et ancien du terme : magie, sortilège, envoutement...), mais aussi comme l'état d'une personne ayant « *perdu ses illusions, qui a été déçue*¹²⁴ ». On peut également constater que le préfixe privatif "dés", accolé au radical "enchantement" pour former le mot "désenchantement", indique que ce dernier a été précédé par un état qui lui était antinomique et qui a cessé d'être sous son action. Ainsi, comme le fait remarquer Virginie Deluchat, le terme "désenchantement" sous-entend l'idée d'une chute : « *une idée de chute qui reflète l'existence préalable d'un enchantement*¹²⁵. » "L'enchantement" étant lui-même défini comme le fait « *de soumettre* » quelque chose ou quelqu'un « *à un pouvoir magique*¹²⁶ », et qui peut susciter un état de « *plaisir extrême.* », un « *ravisement* », ou un « *émerveillement*¹²⁷ ». De même, le préfixe « ré » que l'on retrouve dans le mot "réenchantement" signale que ce dernier vient à son tour suspendre l'action du désenchantement par une « *opération magique* »¹²⁸, et correspond, de ce fait, à la restitution d'un état analogue à celui de l'enchantement.

On peut donc déduire un perpétuel balancement entre ces deux visions du monde, entre l'euphorie de l'enchantement et la dysphorie du désenchantement. Ainsi en est-il, par exemple, de l'état de sérénité absolue caractérisant la vie prénatale, et qui s'achève abruptement par la chute et le traumatisme de la naissance. Plus

¹²³ Josette Rey-Debove / Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*, texte remanié et amplifié, Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 701.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 701.

¹²⁵ Virginie Deluchat, *Désenchantement et réenchantement dans les œuvres romanesques d'Emmanuel Bove et de Romain Gary*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michel Beniamino, Université de Limoge, 2012, pp. 15-16.

¹²⁶ Yves Garnier, Mady Vinciguerra (dir.), *Le Petit Larousse illustré 2007*, *op.cit.*, p. 409.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 409.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 876

tard, les émerveillements et les aspirations de l'enfance cèdent la place aux désillusions de l'âge adulte.

De même, à un tout autre niveau, les grands récits fondateurs des civilisations, qu'ils soient bibliques ou mythologiques, relatent souvent la chute d'un paradis terrestre, le passage brutal d'un âge d'or où tout était donné à l'homme, à un âge de bronze où tout lui est arraché. Mais, en parallèle, ces mêmes mythologies et autres récits sacrés promettent parfois, vers la fin des temps, une résurrection compensatrice, un retour à l'état initial, où l'unité et l'harmonie perdues seraient enfin restituées à l'homme.

Dès lors, Si l'on part du principe, avec Camus, qu'il n'existe d'Éden que celui qu'on a perdu¹²⁹, on peut considérer "l'enchantement" comme un état initial et *révolu*, fantasmé ou réel, dont le sujet ne prend conscience que par la suspension préalable de ses effets sous l'action du "désenchantement". Parallèlement, l'optimisme, les sentiments de ravissement et d'émerveillement qui accompagnent le "réenchantement", ne peuvent, par définition, se manifester sans le passage préalable par le pessimisme et les déconvenues du désenchantement.

De là, on peut déduire que ce dernier occupe une place intermédiaire entre les deux autres notions, et que, par conséquent, il n'est pas strictement négatif, puisqu'il rend possible un réenchantement à venir. Il peut, en effet, susciter la révolte, celle-là même qui pousse Camus, « *au plus noir* » d'une époque qu'il juge « *nihiliste* » à chercher « *des raisons de dépasser ce nihilisme.*¹³⁰ » ; il peut également être l'occasion d'une prise de conscience permettant de rompre avec les idéaux corrompus ou les « *fausses valeurs* », celles qui selon Gary, « *se défendent par la censure, la prison, les hôpitaux psychiatriques...*¹³¹ » ; il peut, enfin, restituer au monde sa jeunesse, c'est-à-dire le rendre à nouveau disponible pour l'émergence de nouvelles valeurs et pour la résurgence des mythes. De la même manière, le

¹²⁹ « *Les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus.* » Albert Camus, « Entre oui et non », *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p.55.

¹³⁰ Albert Camus, « l'Énigme » dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.* p.149.

¹³¹ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, p. 221.

“réenchantement”, souvent considéré comme positif, mène parfois à l’aveuglement, au fanatisme, à une négation absolue du réel.

Nous reviendrons plus tard avec plus de précisions sur la notion de “réenchantement”, et sur les aspects positifs qui peuvent découler du désenchantement. Nous nous contenterons, au cours de cette première étape de notre recherche, d’étudier ses effets négatifs, tels qu’ils apparaissent dans les textes camusiens et garyens. Mais avant cela, il nous faut d’abord approfondir un peu plus ce concept de “désenchantement”.

2. Le désenchantement wébérien

Au-delà des définitions proposées par les lexicographes, il est nécessaire de rappeler que l’expression de « désenchantement du monde » trouve son origine dans les travaux du sociologue allemand Max Weber¹³² qui s’est penché sur le malaise des sociétés occidentales, malaise provoqué par les processus de sécularisation et les bouleversements multidimensionnels observés dans l’Europe du XIX^e et du XX^e siècle. Signalons qu’en langue allemande, le “désenchantement” se dit *Entzauberung*. Max Weber a forgé le vocable à partir du suffixe privatif “*Ent*” et du mot “*Zauberung*”, qui comme sa traduction française, “enchantement”, renvoie au charme, au sortilège, à la magie...

Dans un ouvrage intitulé *L’Éthique protestante et l’esprit du capitalisme*, Max Weber définit le désenchantement comme l’« *élimination de la magie en tant que technique du salut*¹³³. » Cette notion est donc étroitement liée à l’époque contemporaine. Elle résulte des phénomènes de rationalisation, de désacralisation et de démythification qui la caractérisent, sous l’effet desquels, comme le souligne Virginie Deluchat, « *chaque mystère, chaque élan mystique, chaque rêverie, semble désormais voué à périliter.*¹³⁴ » En cela, le désenchantement du monde sonne le glas du monde ancien, du monde *pré-rationnel* et *magique* où les questionnements et les angoisses existentiels de l’homme pouvaient être résolus

¹³² Max Weber (1864-1920), économiste et sociologue allemand.

¹³³ Max Weber, *L’Éthique protestante et l’esprit du capitalisme*, trad. de l’all. Par E. Dampierre, Paris, Plon, « Pocket », 1967, p.134.

¹³⁴ Virginie Deluchat, *Désenchantement et réenchantement dans les œuvres romanesques d’Emmanuel Bove et de Romain Gary*, *op.cit.* p.5.

par l'entremise d'un mythe global ou d'une doctrine *du salut*¹³⁵. En effet, sous l'action conjuguée des guerres, des sciences et des techniques, de l'état bureaucratique, de l'industrialisation, de l'urbanisation forcenée et de l'affaiblissement des croyances religieuses traditionnelles, l'homme, que Gary définit comme un « *animal mythologique*¹³⁶ » et que Camus qualifie d'« *animal religieux*¹³⁷ », se trouve sans rémission possible, arraché malgré lui au divin et au sacré pour être livré pieds et poings liés à lui-même.

Sans disparaître entièrement, les croyances religieuses, considérées comme enchanteresses, ne s'affadissent pas moins, et les mythes, les certitudes, les valeurs et les idéaux, qui structurent la vie des hommes, deviennent inopérants et cèdent la place à la réalité intégrale avec son lot de nihilisme, de malheurs, et de brutalités. Face au contraste entre la réalité dysphorique et ses aspirations, l'homme moderne, que figurent certains personnages camusiens et garyens, est totalement désorienté. Il est contraint, ayant perdu les ressources compensatrices de la religion, de remettre en question l'idée qu'il se fait de lui-même et de sa place dans le monde. Il prend alors conscience de sa solitude, de l'insignifiance et de la vulnérabilité de son être menacé de toutes parts et à tout moment. Il se sent étranger au milieu des siens, pantin aux mains du hasard et des événements, prisonnier, somme toute, d'un monde absurde où ses aspirations les plus sublimes, et ses espoirs les plus légitimes sont continuellement bafoués et limités par la réalité.

Il y aurait donc parallèlement au « désenchantement du monde » dont rendent compte les travaux des sociologues et des philosophes¹³⁸, un désenchantement proprement individuel, qui correspondrait à la « désillusion », c'est-à-dire à un hiatus profond entre les aspirations d'un individu et la réalité.

La première partie de notre étude se penchera, de ce fait, sur la situation de désespoir et de nihilisme auxquels sont confrontés les personnages camusiens et

¹³⁵ Il faut entendre ici le terme *salut* dans son acception religieuse de *rédemption céleste*.

¹³⁶ Romain Gary (signé Emile Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, p.1311.

¹³⁷ Albert Camus, *Carnets I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2013, p.261.

¹³⁸ Pour ne citer que le sociologue français Pierre Bourdieu (1930-2002), le théologien américain Harvey Cox (1929), L'historien et philosophe français Marcel Gauchet, etc.

garyens. Nous tenterons de mettre en lumière l'inscription du désenchantement dans les textes selon trois optiques : les effets du désenchantement sur la création littéraire, sur la perception du monde où évoluent les personnages et sur l'homme lui-même. Ce qui nous permettra de tirer les critiques éthique, esthétique et politique qu'Albert Camus et Romain Gary ont faites de leur époque.

CHAPITRE II

Une littérature désenchantée

1. Le désespoir en littérature, un manque de talent ?

Dans certaines œuvres camusiennes et garyennes, on peut aisément déceler une dominante pessimiste et des thèmes liés au désenchantement, tels que le nihilisme, le désespoir, l'absurde, etc. Paradoxalement, les deux écrivains ont vertement dénoncé le désespoir auquel inclinait une partie importante de la production littéraire de leur époque. Ainsi, Gary, dans *Pour Sganarelle*, condamne sévèrement le roman de la mi-temps du siècle, qu'il juge excessivement « pessimiste » et « nihiliste », et qu'il qualifie d' « antiroman » ou de « pseudo-roman¹³⁹ ». Camus, pour sa part, déplore « l'air hagard et buté » des œuvres contemporaines, « leur front soucieux et leur débâcle soudaine.¹⁴⁰ »

Dans *L'Énigme*, petit texte publié en 1950, Camus revient sur la légende de chantre du désespoir, de « prophète absurde¹⁴¹ », que la presse avait faite de lui. Il prend ses distances vis-à-vis du concept de « l'absurde », en protestant qu'il n'a fait que raisonner sur une idée assez commune, « trouvée dans les rues de [son] temps », et qu'il partage « avec toute [sa] génération¹⁴² ». Il rappelle aussi qu'aucun écrivain « ne saurait être toujours peintre de l'absurde et que personne ne peut croire à une littérature désespérée.¹⁴³ » De là, Camus s'interroge : « que signifie enfin une littérature désespérée ?¹⁴⁴ » Il y voit essentiellement une antinomie, une aberration : « une littérature désespérée est une contradiction dans les termes¹⁴⁵ ». On admettra aisément cette affirmation, si l'on va du principe, comme le pose Camus dans *L'homme révolté*, qu'aucun : « art ne peut vivre sur le refus total¹⁴⁶ ». Camus précise :

¹³⁹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 127.

¹⁴⁰ Albert Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, p. 27.

¹⁴¹ Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 147.

¹⁴² *Ibid.*, p.147.

¹⁴³ *Ibid.*, p.146.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.148.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 223.

« De même que toute pensée, et d'abord celle de la non-signification, signifie, de même il n'y a pas d'art du non-sens. L'homme peut s'autoriser à dénoncer l'injustice totale du monde et revendiquer alors une justice totale qu'il sera seul à créer. Mais il ne peut affirmer la laideur totale du monde.¹⁴⁷»

En effet, nommer le désespoir et le non-sens, et chercher à les exprimer, c'est du même coup les dépasser. C'est-à-dire qu'à partir du moment où l'on raisonne sur le non-sens, on produit paradoxalement du sens, ne serait-ce que par le recours au langage qu'implique l'acte même d'écrire. De même, la quête de la beauté et de la perfection esthétique, indispensables en principe à toute entreprise de création littéraire, rétablit nécessairement la possibilité d'un *salut*, et contredit, de ce fait, le désespoir et la laideur du monde.

Dans cette perspective, Gary fait remarquer à juste raison que « *Chaque paragraphe de Camus est en contradiction avec la Puissance de l'absurde*¹⁴⁸ ». En effet, « *Le vrai désespoir* », assure Camus est « *silencieux* », il « *est agonie, tombeau ou abîme*.¹⁴⁹ » À contrario, la littérature, et le roman en particulier, offre, selon lui, l'occasion de concevoir la possibilité d'une condition autre que la condition de finitude à laquelle l'homme est soumis. Car, à partir de l'inachevé, de l'accidentel, de l'éphémère, du divers et du non-sens que le romancier tire du monde réel, il produit un monde imaginaire où règne la continuité, l'unité, le sens... Bref, « *le roman fabrique du destin sur mesure* », assure Camus dans *L'Homme révolté*, « *c'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort*.¹⁵⁰»

Romain Gary, de son côté, propose une conception du *roman total* en tant que « *son propre but souverain et supérieur*¹⁵¹ », c'est-à-dire qu'il ne saurait être fixé dans aucune situation, dans aucune conception formelle ou doctrinale définitive. Plus précisément, Gary considère que le roman ne doit en aucun cas être asservi à des valeurs ou à des considérations qui lui sont extérieures, que ces

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, pp. 452-453.

¹⁴⁹ Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁵⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 330.

¹⁵¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p.22.

considérations soient d'ordre moral, esthétique, politique, idéologique ou philosophique. Le roman est « *une valeur en soi*¹⁵² ». Il est son propre maître. Par là même, il lui faut se servir de tout ce qui constitue la réalité pour rivaliser avec elle, la transcender, la soumettre à ses propres fins. Or, si l'on considère, avec Gary, que l'art romanesque naît « *de ce que l'homme n'est pas, de ce que la réalité est*¹⁵³ », le roman devient comme chez Camus, une volonté de concurrencer la Création et le réel, un triomphe provisoire sur la mort, ou selon les propres mots de Gary « *une technique d'assouvissement, illusoire et fugace, d'un désir de maîtrise et d'affirmation que l'œuvre ne fait que pallier.*¹⁵⁴ »

On voit mal, compte tenu de ce qui précède, comment une littérature *désenchantée* fondée sur le désespoir – avec ce que cela impliquerait comme soumission de l'œuvre à une situation irrémédiable –, pourrait trouver grâce aux yeux de Gary. En effet, dès 1945, dans son premier roman, *Éducation européenne*, l'un de ses personnages constatait déjà : « *il n'y a pas d'art désespéré – Le désespoir, c'est seulement un manque de talent*¹⁵⁵. » Vingt ans plus tard, dans *Pour Sganarelle*, Gary réaffirmera le même principe : « *l'œuvre étant son propre but souverain et supérieur, le désespoir n'est convenable que comme une impuissance créatrice*¹⁵⁶. »

À ce stade, une question s'impose : comment expliquer que Camus et Gary, tout en réfutant l'idée d'une littérature désespérée, soit qu'ils la considèrent comme une aberration, soit qu'ils y voient la preuve d'une impuissance créatrice, aient pu produire des œuvres à dominante pessimiste ?

2. Dépasser le nihilisme par lui-même :

On peut constater la contradiction qui consiste à désapprouver les œuvres désespérées tout en en produisant, tout d'abord chez Albert Camus lorsqu'on songe, par exemple, au désespoir et au cynisme grinçant de Jean-Baptiste

¹⁵² *Ibid.*, p.23.

¹⁵³ *Ibid.*, p.13.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.121.

¹⁵⁶ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p.22.

Clarence, héros de *La Chute*, qui s'exile dans son propre enfer pour fuir ses désillusions et sa culpabilité ; ou lorsque l'on pense au cri déchirant de l'héroïne du *Malentendu*, Marthe, qui se consume, puis meurt « sans être réconciliée¹⁵⁷ » dans un monde sans rémission possible, un monde désenchanté où règne la laideur et la claustrophobie. Camus, lui-même, a d'ailleurs reconnu, tout en la regrettant, la noirceur excessive de cette pièce de théâtre. Dans la préface de l'édition américaine du *Malentendu*, il donne pour justification les contextes historique et géographique de la rédaction du texte marquée par la guerre et la défaite de la France :

« Je vivais alors, à mon corps défendant, au milieu des montagnes du centre de la France. Cette situation historique et géographique suffirait à expliquer la sorte de claustrophobie dont je souffrais alors et qui se reflète dans cette pièce. On y respire mal, c'est un fait. Mais nous avons tous la respiration courte, en ce temps-là. Il n'empêche que la noirceur de la pièce me gêne autant qu'elle a gêné le public.¹⁵⁸ »

Romain Gary n'a pas échappé lui non plus à la tentation du désespoir, notamment dans *Pseudo* (signé Émile Ajar) que Mireille Sacotte définit comme un « livre d'angoisse pure et de claustrophobie.¹⁵⁹ » Ou encore, et de manière plus prononcée, dans *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, recueil de nouvelles dont certains critiques ont déploré la noirceur totale et le pessimisme irrémédiable, à l'image de Pierre Henri Simon¹⁶⁰ qui déclare dans *Le Monde* du 13 juin 1962 :

« On comprend bien que M. Romain Gary est au fond un idéaliste qui voudrait recouvrer la noble et rassurante confiance dans la nature humaine, étoffe de l'humanisme occidental ; mais il a trop vu de cruautés, de vilénies en ce monde, et singulièrement en ce siècle, et il se demande si “ ça existe vraiment les hommes ” ; puis, à force de douter, il donne l'impression qu'il nie et sa voix s'accorde alors à celle des prophètes de la catastrophe et du néant, ce qu'au fond il n'est pas¹⁶¹. »

On s'étonnera moins de cette apparente contradiction présente chez les deux auteurs, si l'on va du principe qu'une description n'est pas forcément une

¹⁵⁷ Albert Camus, *Le Malentendu*, op.cit., p. 233.

¹⁵⁸ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, Gallimard, coll. « folio », Paris 2011, p.149.

¹⁵⁹ Préface de *Pseudo* par Mireille Sacotte, *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1269.

¹⁶⁰ Pierre Henri Simone (1903-1972), essayiste, romancier et critique français.

¹⁶¹ Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 494.

prescription. En effet, loin d'être des prophètes de la catastrophe, de l'absurde ou du néant, Albert Camus et Romain Gary, n'ont fait que décrire le désappointement et le malaise de leur temps. Malaise issu, entre autres, de la crise du sens et de l'effondrement des valeurs qui sévissent en Europe depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, et que les atrocités du XX^e siècle n'ont fait qu'accroître. Et s'il est vrai que certains des textes camusiens et garyens sont marqués par le pessimisme et le désenchantement, on ne peut nier que les deux auteurs ont en commun d'avoir tenté, chacun à sa manière, de faire de la littérature un moyen de dépasser le nihilisme¹⁶². Ainsi en est-il pour Camus qui, mû par son adhésion – son grand *oui* – au monde, dont il a fait son « *Royaume*¹⁶³ » et sa « *divinité*¹⁶⁴ », et animé par sa fidélité instinctive à la vie et à la lumière de son pays, affirme dans *L'Énigme* :

« Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme. Et non point d'ailleurs par vertu, ni par une rare élévation de l'âme, mais par fidélité instinctive à une lumière où je suis né et où, depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance.¹⁶⁵ »

Au moment où il écrivait ses lignes, Albert Camus songeait-il à Nietzsche¹⁶⁶ ? On pourrait le croire, car le génie foudroyé, que Camus affectionnait particulièrement, préconisait, dans l'une de ses sentences, de surmonter le nihilisme « *par lui-même*.¹⁶⁷ », puisque, selon lui, c'est seulement en précipitant l'avènement du nihilisme que l'on pourra assister à son dépassement ou à sa métamorphose. Pour cela, ajoute Nietzsche, il faut dire « *oui à tout ce qui fut vie*

¹⁶² Par nihilisme, il faut entendre la dépréciation de la vie, l'affirmation que le monde ne vaut « rien », *nihil* en latin, ou encore qu'il n'existe aucun sens, aucune valeur absolue. De cet état de fait, certains penseurs, pour ne citer que Stirner, ont pu tirer des conclusions extrêmes : « *tout est permis, même le meurtre* ». Il appartient à Nietzsche d'avoir introduit ce terme dans un contexte philosophique pour décrire les processus de détérioration des valeurs et des croyances en Europe. Signalons qu'à l'origine le mot appartenait au discours politique pour désigner les terroristes anarchistes russes qui sévirent du milieu du XIX^e siècle au début du XX^e. Dostoïevski a mis en scène de tels personnages dans plusieurs de ses romans.

¹⁶³ « *Je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde.* » Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p.17.

¹⁶⁴ « *Changer la vie, oui, mais non le monde dont je faisais ma divinité.* » Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p.14.

¹⁶⁵ Albert Camus, « *L'Énigme* », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 149.

¹⁶⁶ Camus a été profondément marqué dans ses jeunes années par la pensée de Nietzsche. On peut le constater dans ses premiers écrits, notamment dans *La Mort Heureuse*. Même s'il s'en démarqua par la suite, il garda toujours une tendresse particulière pour ce philosophe.

¹⁶⁷ Frédéric Nietzsche, *Fragments posthumes*, XIII, 9 (60). Cité par Jean-Paul Ferrand, « Surmonter le nihilisme par lui-même », in *Le Magazine littéraire*, n°3, 2001, p.56.

*jusqu'alors*¹⁶⁸ ». Cela revient à prôner une adhésion totale au monde, un consentement à la vie aussi bien dans l'affliction que dans l'allégresse. Or, justement, cette volonté nietzschéenne de ne rien renier de l'ici-bas, ni ses souffrances, ni son absurdité, mais au contraire d'aimer la vie passionnément, en maintenant une lucidité tendue à l'extrême, est sans doute ce qui rapproche le plus intimement les deux écrivains étudiés.

En effet, Albert Camus et Romain Gary ont conscience que les racines du nihilisme sont trop profondes pour espérer en déterminer clairement les causes, et pour en proposer une panacée. Ils prennent donc acte de *l'avènement du nihilisme*. C'est-à-dire qu'ils n'attendent nullement la restauration des anciennes croyances et des antiques valeurs, mais considèrent, au contraire, qu'il faut consentir à vivre dans un monde dépourvu de *Vérité*, et même tenter de tirer profit de cet état de fait.

Ainsi, Camus, cherchant à savoir, dans *Le Mythe de Sisyphe*, si la vie doit nécessairement « avoir un sens pour être vécue », en arrive à la conclusion qu'elle « sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens¹⁶⁹. » La crise du sens et des valeurs, n'est donc plus considérée comme une perte ou une déchirure, mais comme l'occasion de rendre le monde à nouveau disponible pour la création de nouvelles valeurs. Dans cette perspective, l'essayiste prône une sorte d'agnosticisme : « Pour un homme sans œillères, il n'est pas de plus beau spectacle que celui de l'intelligence aux prises avec une réalité qui le dépasse.¹⁷⁰ » Or, pour Camus, appauvrir cette réalité « dont l'inhumanité fait la grandeur de l'homme¹⁷¹ » en soumettant ce dernier à une doctrine qui « explique tout¹⁷² », revient à affaiblir l'humanité et à restreindre le champ du possible.

Dans *L'Homme révolté*, Camus va plus loin et émet l'hypothèse que la crise du sens et l'effondrement des valeurs qui caractérisent le XIX^e et XX^e siècle (et que Max Weber a qualifié de « désenchantement du monde »), seraient à l'origine de

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.78.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

l'hégémonie contemporaine du genre romanesque. Effectivement, le roman qui, depuis deux siècles, est le genre roi, était considéré auparavant comme un genre mineur. Camus distingue ainsi la *littérature du consentement* qui coïncide avec les siècles anciens et qui se caractérise par « *la rareté du roman* ¹⁷³», et la *littérature de la dissidence* qui apparaît dans les temps modernes, et au cours desquels « *au contraire, se développe vraiment le genre romanesque.* ¹⁷⁴»

De même, Romain Gary perçoit ce qu'il désigne sous l'expression d'« *absence heureuse d'absolu* ¹⁷⁵ » comme une opportunité pour la création romanesque. C'est-à-dire qu'il considère la perte de sens, la dislocation des certitudes et des croyances, à l'origine du désenchantement et du nihilisme de son époque, non seulement comme une chance pour le roman – en tant que créateur de nouvelles valeurs et en tant que *valeur en soi* –, mais surtout comme la source même de l'art romanesque : « *ce qui rend l'individu si précaire, affirme-t-il, si exposé, si ballotté et vulnérable, "jouet de la fatalité", etc., etc. est ce qui rend le roman possible.* ¹⁷⁶ »

Au contraire, toute doctrine totale, toute conception définitive de l'homme est perçue par Gary comme nécessairement mortifère pour le roman :

« *S'il n'y avait qu'une situation de l'homme, qu'une idéologie, si l'on pouvait accepter un définitif quelconque, [...] le roman serait entièrement tenu, asservi, par cette vérité totalitaire, arrêté en elle et par elle, il ne lui resterait plus qu'à se coucher au pied de cette Raison cachée enfin dévoilée, se rouler en boule et mourir.* ¹⁷⁷ »

Certes, un roman est avant tout un fait de langage qui se rapporte essentiellement à la forme, au style, à la mise en œuvre d'un ensemble de techniques, il n'en est pas moins fortement marqué par l'époque qui l'a vu naître. Romain Gary, en tout cas, l'affirme : « *Tous mes livres sont nourris de ce siècle jusqu'à la rage* ¹⁷⁸. » Or, si l'on considère que le XX^e siècle a été l'occasion d'un déferlement de violence

¹⁷³ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 323.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 323-224.

¹⁷⁵ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.92.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.23.

¹⁷⁸ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, pp. 60-61

sans précédent, suivi d'une crise morale majeure dans une Europe sur le point de s'autodétruire et d'anéantir le monde, on ne s'étonnera pas sur le fait que les œuvres de cette période de l'histoire aient pu être marquées par le désespoir et par un pessimisme parfois stérile. Qu'en est-il pour Romain Gary et Albert Camus ? Et jusqu'à quel point le contexte historique explique-t-il la présence du thème du désenchantement dans leurs textes ?

3. Un monde qui se défait

Dans *L'Énigme*, si Camus prend ses distances vis-à-vis d'« un certain optimiste¹⁷⁹ » – comment pourrait-il en être autrement à une époque où règnent « meurtre, injustice [et] violence¹⁸⁰ » –, et si, parallèlement, il concède que le pessimisme des auteurs contemporains est tout à fait justifié : « Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes¹⁸¹ », il n'en dénonce pas moins le « vrai pessimisme¹⁸² », celui qui « consiste à renchérir sur tant de cruauté et d'infamie¹⁸³ », au point d'adhérer à l'oppression :

« Je suis [...] d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans le nihilisme de l'époque¹⁸⁴. »

On voit ici émerger les valeurs défendues dans *La Peste* et incarnées par le docteur Bernard Rieux : le choix déterminé de la révolte et de la lutte contre tout ce qui écrase l'homme, ainsi qu'une intransigeance vis-à-vis de soi-même allant de pair avec une certaine indulgence pour ceux qui, par « erreur », par « désespoir », se sont mis du côté de l'injustice.

Romain Gary, de son côté, s'il considère que l'optimisme béat du XIX^e siècle n'est plus de mise, il n'en dénonce pas moins le cynisme et le pessimisme stérile prédominants au XX^e siècle. Tout comme Clamence, héros camusien de *La*

¹⁷⁹ Albert Camus « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.149.

¹⁸¹ Albert Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, p.18.

¹⁸² Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 149.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Albert Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, p.18.

Chute qui constate : « *Il y a cent cinquante ans, on s'attendrissait sur les lacs et les forêts. Aujourd'hui, nous avons le lyrisme cellulaire*¹⁸⁵ », l'auteur de *La Promesse de l'aube* déplore le fait que l'Europe soit passée sans transition d'un extrême à un autre : « *À un excès de romantisme, de bla-bla-bla, d'idéalisme et de lyrisme, ou si tu préfères, au bourrage de crâne, a succédé le lavage de cerveau, au nom du réalisme.*¹⁸⁶ » On l'aura compris, Gary porte un regard sévère et sans concession sur son siècle, époque hideuse « *du travail forcé, de la bombe à hydrogène, de la misère [et] de la pensée asservie*¹⁸⁷ », car il considère, à juste titre, que jamais dans l'histoire de l'humanité :

« *La malhonnêteté intellectuelle, idéologique, morale et spirituelle n'a été aussi cynique, aussi immonde et aussi sanglante. Le "commediante" Mussolini et le charlatan Hitler ont poussé leur imposture jusqu'à trente millions de morts. [...] En Russie, Staline exterminait des populations entières au nom de la justice sociale et des masses laborieuses, qu'il réduisait en esclavage*¹⁸⁸. »

En vérité, Romain Gary et Albert Camus n'ont pas seulement été les témoins privilégiés du XX^e siècle, ils ont vécu dans leur chair ses atrocités. Ils sont nés tous deux quelques mois avant le déclenchement de la Grande Guerre¹⁸⁹ (novembre 1913 pour Camus, mai 1914 pour Gary). Leurs pères respectifs y ont été mobilisés : le père de Camus, au sein de l'armée française, sur le front de l'Ouest où il perdit la vie¹⁹⁰, le père de Gary, dans l'armée russe, sur le front de l'Est, d'où il sortit indemne, mais pour mourir, trente ans plus tard, fusillé avec le reste de la famille de Gary, dans un centre de concentration nazi¹⁹¹.

De la sanglante Révolution d'Octobre, en 1917, au péril nucléaire qui se dessine dans les années 50, Camus et Gary ont été contemporains de la crise économique de 1929, de l'avènement d'Hitler, de la guerre civile d'Espagne, de la Seconde

¹⁸⁵ Albert Camus, *La Chute*, op.cit., p. 130.

¹⁸⁶ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op.cit., p. 270.

¹⁸⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel* (Note de l'auteur), op.cit. p.8.

¹⁸⁸ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op.cit., p. 60.

¹⁸⁹ Le 28 juillet 1914.

¹⁹⁰ Le père d'Albert Camus, Lucien Camus, mobilisé au 1^{er} Zouave, est grièvement blessé en 1914, lors de la bataille de la Marne. Il meurt la même année à la suite de ses blessures.

¹⁹¹ Le père de Romain Gary, Arieh-Leib Kacew, fut mobilisé en tant que réserviste dans l'armée russe durant la Grande Guerre. Il mourut, vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, vraisemblablement fusillé par les Einsatzgruppen, comme une grande partie des Juifs lituaniens.

guerre mondiale, de la défaite retentissante de la France, de l'installation du régime collaborationniste de Vichy, de la Résistance, qu'ils rejoignirent tous deux¹⁹², des centres de concentration nazis, de la défaite allemande, de l'instauration du rideau de fer, des goulags soviétiques, et pour finir des guerres d'indépendance sanglantes. Dans son *Discours de Suède*, Camus a parfaitement résumé les enjeux auxquels furent confrontés les hommes de sa génération :

« Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire.¹⁹³ »

On retiendra de cet extrait du *Discours de Suède*, l'ironie de l'auteur qui consiste à convertir le déferlement des événements les plus cruels de l'histoire en « éducation » pour les hommes de sa génération. On ne peut alors s'empêcher de songer à Romain Gary, pour qui l'Europe, foyer de l'humanisme, des arts et des lettres, de la philosophie et du savoir, terre des plus vieilles universités et des plus prestigieuses librairies, où l'on vient s'instruire des quatre coins du monde, n'a paradoxalement plus rien à apprendre à ses fils que le meurtre et la destruction. Ainsi, Gary fait dire à Janek, héros de son roman, *Éducation européenne*, que cette « fameuse éducation européenne » n'enseigne plus que la manière de « trouver le courage et de bonnes raisons, bien valables, bien propres, pour tuer un homme qui ne vous a rien fait.¹⁹⁴ »

Dans cette Europe destructrice de ses propres idéaux, une Europe qui, selon Jean-Paul Sartre, « n'en finit pas de parler de l'homme tout en le massacrant partout où elle le rencontre¹⁹⁵ », Camus considère qu'il n'est plus question, comme ce fut le cas pour les générations précédentes, de se vouer « à refaire le monde ». Sa génération

¹⁹² Dès la défaite de la France, en 1940, Gary rejoint les Forces françaises libres du général de Gaulle. Camus, pour sa part, publie, à partir de 1942, des articles dans *Combat*, journal clandestin prônant la résistance.

¹⁹³ Albert Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, pp. 17-18.

¹⁹⁴ Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.253.

¹⁹⁵ Jean-Paul Sartre, Préface *des Damnés de la terre* de Frantz Fanon, Gallimard « Folio actuel », St. Amand, 1998, p. 39.

« sait, écrit-il, [...] qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse.¹⁹⁶ »

On l'aura compris, Romain Gary et Albert Camus ont vu trop de cruauté et de barbarie pour ne pas remettre en question la validité des valeurs optimistes du progrès, du scientisme ou de l'humanisme. Tout en rejetant la littérature du désespoir et du consentement à l'injustice, ils ont décrit le malaise et le nihilisme de leur siècle. Et s'ils ont pris acte de la décrépitude des anciennes valeurs, après avoir expérimenté tous les degrés du scepticisme, ils ont tenté, à travers la création littéraire, de *surmonter le nihilisme par lui-même*. On comprend donc que le thème du désenchantement soit si prégnant dans un certain nombre de textes camusiens et garyens. À partir de là, une question s'impose : comment la guerre et les événements sanglants, contemporains aux auteurs étudiés, ont-ils influencé leur pensée et leur entreprise de création littéraire ?

¹⁹⁶ Albert Camus, *Discours de Suède*, op.cit., pp.18-19.

CHAPITRE III

Un monde en guerre

1. Se mettre en règle avec la nuit

Nous avons pu constater précédemment que la présence du thème du désenchantement dans les œuvres camusiennes et garyennes est étroitement liée au contexte historique, marqué par une accélération sans précédent de l'histoire et une succession d'affrontements idéologiques et militaires de plus en plus sanglants. Les conflits qui jalonnent le XX^e siècle demeurent, en effet, sans commune mesure avec les guerres des siècles précédents, de par la complexité des enjeux, la diversité des protagonistes et des théâtres d'opération, de par aussi l'intensité de ces conflits parfois inexpiables, leur violence, la puissance de feu et les moyens techniques et financiers mis en œuvre par les belligérants. Ces guerres ont bouleversé les structures économiques et sociales de pays entiers. Elles ont poussé des millions d'hommes et de femmes à l'exil, elles ont décimé des communautés entières et provoqué une crise de conscience au sein des élites européennes.

Du reste, les atrocités commises tout le long du XX^e siècle ne permettent plus de se satisfaire de la rassurante confiance en l'homme – selon laquelle la nature humaine serait foncièrement bonne malgré quelques accidents ponctuels. Au contraire, la guerre moderne, telle qu'elle fut pratiquée au cours du siècle précédent, a provoqué l'éveil et inauguré le mouvement de conscience. Face à elle, il n'est plus possible pour les écrivains et les artistes européens de se soustraire à l'histoire pour se consacrer à la création. À une époque où, comme l'écrit Camus, « *le silence même prend un sens redoutable*¹⁹⁷ », ils sont « *embarqué[s] dans la galère de [leur] temps* », contraints de s'engager, de prendre position. La guerre leur a irrémédiablement imposé une réalité démythifiée, où le lyrisme n'est plus de mise et où les conventions et les cadres moraux et esthétiques sont condamnés à voler en éclats.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.26.

Or, si l'on part du principe que le désenchantement rend compte d'un type de rapport particulier qu'entretient l'homme avec la réalité. Plus précisément, s'il renvoie à une prise de conscience, à une lucidité accrue qui retire au réel le voile des mythes dont l'homme le revêtait, pour le faire apparaître tel qu'il est, c'est-à-dire absurde, écrasant et irréductible, on comprend que l'inscription de la guerre dans les textes du corpus, en tant que puissance inexorable, aveugle, destructrice de l'homme et de ses aspirations, puisse offrir un accès direct au thème du désenchantement.

Incontestablement, la guerre a profondément marqué la vie et les textes des auteurs étudiés. On peut le constater tout d'abord chez Albert Camus lorsqu'on songe par exemple à l'opposition entre ses premiers textes, écrits avant le second conflit mondial (telles *Noces* et *La Mort heureuse*), marqués essentiellement par un consentement lyrique au monde, et des œuvres postérieures, à l'image du *Malentendu* et de *La Peste* où dominant révolte et désenchantement. Camus lui-même confie :

« Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit.¹⁹⁸ »

De l'exubérance sensuelle des *Noces*, publié en 1936, au *Mythe de Sisyphe*, écrit au début de la Seconde guerre mondiale, jusqu'à *L'Homme révolté*, édité durant la période de l'après-guerre, on constate que, sous la pression de la guerre et des événements contemporains, la pensée camusienne, sans être bouleversée totalement, a néanmoins gagné en profondeur et en envergure. Certes, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'homme révolté* tournent autour de la même obsession, celle de la mort dans ses différentes déclinaisons, mais comme le souligne Jean Sarocchi : « la réflexion sur soi, de l'un à l'autre, s'est élargie en une réflexion sur la collectivité.¹⁹⁹ »

¹⁹⁸ Albert Camus, « Retour à Tipaza », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁹⁹ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p.18.

Camus passe ainsi, d'un essai à l'autre, d'une peinture de l'individu contemporain désespéré et tenté par le suicide pour échapper au malaise existentiel : « *Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide*²⁰⁰ », à une réflexion plus large sur les crimes de masses qui menacent l'humanité entière. Cet élargissement de l'individuel au collectif débouche sur un appel à la fraternité et à la résistance contre tout ce qui menace d'asservir l'homme, et que Camus résume par une formulation renouvelée du cogito cartésien : « *je me révolte donc nous sommes.*²⁰¹ »

Il y a là, comme le fait remarquer Roger Grenier, au-delà d'une continuité logique une véritable rupture entre les deux essais de Camus, et auxquels font écho ses œuvres de fiction : *L'Étranger* et *La Peste*. Tout comme Meursault, enfermé dans une cellule et attendant sa condamnation à mort, Sisyphe, le damné des dieux, est seul dans son enfer. De là, l'unique alternative qui s'offre à l'homme contemporain, désespéré, esseulé, séparé du monde et des hommes par sa lucidité, consiste soit, à la manière de Sisyphe, à « aimer son rocher », c'est-à-dire, à maintenir l'absurde, à s'accommoder au monde tel qu'il est dans une sorte d'*amor fati*²⁰² nietzschéen ; soit à échapper à l'absurde et à la solitude par le suicide, ou encore en ayant recours à ce que Camus qualifie d'*arsenal des vieilles solutions* : « *Retour au Moyen-Âge, à la mentalité primitive, à la terre, à la religion*²⁰³ » qui correspondent, selon lui, à un suicide de la raison.

Au contraire de Meursault et de Sisyphe, l'homme révolté n'est pas seul, il est tiré malgré lui de son isolement par sa révolte contre l'injustice. À la manière du docteur Rieux, héros de *La Peste*, il se révolte avec d'autres hommes, et en leur nom, contre tous les fléaux qui les menacent d'asservissement.

Certes, *Le mythe de Sisyphe* (tout comme *L'Étranger* d'ailleurs), a été écrit et publié en pleine guerre (1942), pourtant, comme le souligne Roger Grenier « *on n'y sent guère l'influence des événements contemporains. On peut, si l'on veut y trouver*

²⁰⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.17.

²⁰¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, op.cit., p.38.

²⁰² « *Amor fati* » est une locution latine introduite par Nietzsche qui signifie « l'amour du destin », c'est-à-dire l'adhésion au monde tel qu'il est.

²⁰³ Albert Camus, *Carnets II*, op.cit., p. 26.

*des leçons de stoïcisme pour ces temps de débâcle et d'oppression*²⁰⁴. » Sans doute, Camus a-t-il eu besoin d'un certain recul vis-à-vis de ces événements, car il faut attendre le période de l'après-guerre²⁰⁵ et la publication de *La Peste*, en 1947, pour voir s'exprimer de manière explicite le désappointement provoqué par la Seconde guerre mondiale :

« *Je veux exprimer au moyen de la peste, écrit Camus, l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu*²⁰⁶. »

Plus tard, en 1951, *L'homme révolté*, reflètera, comme l'écrit Roger Grenier, « *les troubles de la conscience qui se sont imposés dans les années qui ont suivi la guerre.*²⁰⁷ » Le monde nouveau, auquel le second conflit mondial a donné naissance, est, en effet, celui des grands périls : guerres coloniales, menace nucléaire, rideau de fer, stalinisme, impérialisme américain, etc.

2. L'ombre de la guerre

La Seconde guerre mondiale a également marqué la vie et l'œuvre de Romain Gary. Dans *La Promesse de l'Aube*, il relate comment ce conflit a chamboulé sa vie à la fleur de l'âge, comment il l'a séparé pendant cinq années de ceux qu'il aimait, de sa mère surtout, qu'il ne revit jamais, car elle mourut avant son retour.

Au moment de la défaite retentissante des armées françaises et britanniques face à l'Allemagne hitlérienne, en juin 1940, tandis qu'Albert Camus, jeune journaliste à *Paris soir*, doit fuir en catastrophe la capitale française, prendre le chemin de l'exode avec plusieurs centaines de milliers de réfugiés, au milieu des bombardements et du chaos, Romain Gary fait son service militaire dans l'armée de l'air française. Face à la débâcle cinglante de son pays d'adoption²⁰⁸, il prend le parti de poursuivre la lutte, et à la différence de Camus qui rate de peu le

²⁰⁴ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, « folio », Paris, 2011, p. 238.

²⁰⁵ La période de l'après-guerre s'étend de 1945 à la mort de Staline en 1953.

²⁰⁶ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, pp. 73-74.

²⁰⁷ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, *op.cit.*, p. 238.

²⁰⁸ Romain Gary, installé avec sa mère à Nice depuis 1928, est naturalisé français en 1935 et appelé au service militaire en 1938.

bateau qui aurait dû lui permettre « *d'aller lutter ailleurs*²⁰⁹ », il parvient miraculeusement à rejoindre l'Afrique du Nord²¹⁰, puis après avoir traversé l'Algérie et le Maroc, il gagne l'Angleterre où il est incorporé aux Forces aériennes libres. Romain Gary participera au conflit dans divers théâtres d'opérations, notamment en Afrique française et au Moyen-Orient. En 1943, il est rapatrié en Grande-Bretagne afin de participer à des opérations de bombardement contre l'Allemagne nazie.

C'est durant cette période de vicissitudes et de périls mortels, entre deux missions de bombardement, que le sous-lieutenant Gari de Kacew²¹¹, rédige dans l'urgence les fragments qui constitueront plus tard son premier roman : *Éducation européenne*. Ce texte poignant revient sur le combat acharné et désespéré que mena la résistance polonaise contre l'occupation nazie, et relate, en parallèle, le dur apprentissage de la vie en temps de guerre d'un jeune polonais orphelin, nommé Janek. Ce livre est aussi le premier roman français publié au lendemain de la guerre évoquant la Résistance. Il fut d'ailleurs salué quasi-unanimement²¹², non pas seulement, comme le fait remarquer Maurice Nadeau, en tant que « *roman sur la résistance, mais comme « le » roman de la Résistance*²¹³. »

En vérité, l'ombre de la guerre se prolonge dans toutes l'œuvre de Romain Gary, du *Grand Vestiaire* publié en 1949, où est abordé en filigrane l'extermination des juifs, en passant par la *Danse de Gengis Cohn* (1967), et jusqu'aux œuvres signées Émile Ajar, à l'image de *Pseudo* (1974), où est évoqué la culpabilité de Gary, alias Tonton Macoute, qui, pendant la guerre, « *était aviateur et [...] massacrait les populations civiles.*²¹⁴ » Mais c'est dans son roman *Les Racines du*

²⁰⁹ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie, op.cit.*, p. 1087.

²¹⁰ Gary est revenu longuement sur ces événements dans *La Promesse de l'Aube*.

²¹¹ Il s'agit là du pseudonyme qu'utilisa Gary durant la guerre. Kacew étant son véritable patronyme.

²¹² *Éducation européenne* a reçu un accueil chaleureux de la part des cercles littéraires français, notamment, Albert Camus, Martin du Gard, Joseph Kessel, Louis Lambert, Maurice Nadeau, Frédéric Lefèvre, etc. Les seules réserves ont été émises par Louis Parot et Jean-Paul Sartre. Myriam Anissimov est revenue sur la réception de ce roman dans *Romain Gary, le caméléon, op.cit.*, pp. 260 à 263.

²¹³ Maurice Nadeau, « Combat », cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, ibid.*, p.261.

²¹⁴ Romain Gary (signé Émile Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans, op.cit.*, p.1286.

ciel, publié en 1956, que Gary a exprimé le mieux le trouble de la conscience et le désenchantement provoqués par la catastrophe de la guerre.

Certes, cette œuvre visionnaire, pour laquelle il a obtenu son premier Goncourt, est considérée à juste raison comme « *le premier roman écologique* »²¹⁵ – à une époque où le sort de la nature indiffère totalement l'intelligentsia française –, toutefois, *Les Racines du Ciel* vont au-delà d'une prise de conscience environnementaliste, et au-delà d'une tentative d'alerter l'opinion publique sur une catastrophe écologique à venir.

Morel, héros du roman, ancien résistant français, arrêté puis enfermé dans un centre de concentration nazi, s'est certes mis en tête, après la Libération, de défendre les éléphants d'Afrique contre les chasseurs et les braconniers européens, mais lorsqu'il prend les armes et crée un maquis en Afrique pour sauver les pachydermes de l'extermination, il songe aux camps de concentration nazis où il fut interné et cherche avant tout à poursuivre la lutte contre l'asservissement de l'homme, tandis qu'à l'époque où il était enfermé dans un camp nazi, il ne cessait de rêver des éléphants comme d'un mythe ou d'un symbole incarnant la force et la liberté. En fait, Morel considère que le combat qu'il mène contre la sujétion de l'homme est consubstantiel à sa lutte pour préserver la nature.

Le roman a donc une portée symbolique. Il possède, en effet, plusieurs niveaux de lecture : à un premier niveau et en-deçà de tout sens allégorique, la lutte que mène Morel est avant tout un combat écologique qui a pour fin la défense des pachydermes africains. C'est ce que laisse entendre Gary lorsqu'il écrit à propos des éléphants de Morel, dans la préface de l'édition américaine de son roman :

« *Ils sont de chair et de sang ; ils souffrent et ils ont peur. C'est encore une fois tout autre chose qu'une allégorie. Il s'agit d'une identification de soi*²¹⁶. »

²¹⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p.359.

²¹⁶ New introduction to « *The Roots of Heaven* », by Romain Gary, *Time Reading Program*, Time Lif Book, 1964, p. XV-XVI. Traduit de l'anglais par Paul Audi, in *L'Europe et ses fantômes*, Edition Léo Scheer, 2003, p.50.

À un second niveau, le combat de Morel symbolise la lutte de la Résistance contre le nazisme. C'est en tout cas ce qu'affirme Morel lui-même :

« J'ai fait de la résistance sous l'occupation... C'était pas [sic] tellement pour défendre la France contre l'Allemagne, c'était pour défendre les éléphants contre les chasseurs²¹⁷ ».

On peut également voir dans le massacre des éléphants le symbole de l'extermination des Juifs durant la Seconde guerre mondiale. Rappelons que Gary a perdu son père et cinq autres membres de sa famille dans les camps nazis²¹⁸. L'auteur des *Racines du ciel* est le premier à mettre en avant l'intérêt de cette interprétation dans un article publié dans *Le Figaro littéraire* où il compare la réserve naturelle de Bouna à « une espèce de ghetto de Varsovie sur le point d'être annihilé par une race de seigneurs sans pitié pour ce qu'elle croyait être des espèces inférieures.²¹⁹ »

Ces analogies entre les atrocités commises durant la guerre et le massacre de la faune africaine donnent d'ailleurs leur sens à un certain nombre de notations présentes dans le roman, qui seraient quelque peu impropre si elles n'évoquaient qu'une simple lutte pour la protection des éléphants : (maquis, groupes armés, trafic d'armes, opération de sabotage, attentats...). Parfois l'analogie entre les crimes contre l'humanité commis par les nazis et le massacre des éléphants est encore plus explicite :

« Herr Wagemann avait eu une idée que les fabricants d'abat-jour en peau humaine de Belsen eussent pu lui envier. [...] On coupait les pattes aux éléphants à vingt centimètres environ au-dessous du genou. Et de ce tronçon, à partir du pied, convenablement travaillé, évidé et tanné, on faisait soit des corbeilles à papiers, soit des vases, soit des porte-parapluies.²²⁰ »

On le voit, à travers la fiction littéraire, la réalité historique et les atrocités de la guerre s'imposent avec force. Mais, pour autant, peut-on réduire *Les Racines du*

²¹⁷ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., p. 355.

²¹⁸ « L'histoire de ce siècle a prouvé d'une manière sanglante et définitive – dans ma famille, six morts sur huit, et parmi mes camarades aviateurs de 1940, cinq survivants sur deux cents – que l'alibi nationaliste est toujours invoqué par les fossoyeurs de la liberté. », « note de l'auteur », *Les Racines du ciel*, ibid., p.8.

²¹⁹ Romain Gary, « Matta a donné sa vie pour les éléphants, j'y crois », *Paris-Match*, 7 mai 1960, p.121.

²²⁰ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., pp.187-188.

ciel, en plus des préoccupations écologiques qu'elles mettent en lumière, à une dénonciation des crimes commis par les Troisième Reich ? Il semblerait que le roman doive, au contraire, se lire sur plusieurs portées, car l'auteur a lui-même laissé ouverte l'interprétation de son texte : « *Dans mon livre, confie Gary, j'avais poussé un appel au secours, un cri de solitude métaphysique de l'homme sur terre*²²¹ ».

Il devient alors possible d'élargir la symbolique du combat de Morel à une révolte aussi bien écologique, politique, morale que métaphysique contre tout ce qui persécute et écrase l'homme. L'éléphant africain, animal sauvage et indomptable devient le symbole de la part sacré et mythique de l'homme, une *marge* que ce dernier doit impérativement sauvegarder, au risque de perdre son humanité, en la protégeant des souillures du monde moderne, du rendement, de l'efficacité et du matérialisme intégral.

3. Rieux, Morel et la révolte désespérée

Les Racines du ciel sont très proches de *La Peste* de Camus, dans le sens où les deux auteurs ont choisi d'aborder la question de la guerre, comme nous y invite la citation de Daniel Defoe, placée en tête de *La Peste*, en transposant « *quelque chose qui n'existe pas* » à « *quelque chose qui existe réellement* », c'est-à-dire en ayant recours à une image symbolique ou mythique tout en l'inscrivant, comme le précise Camus, à la manière de *Moby Dick* de Melville « *dans l'épaisseur de la réalité et non dans les nuées fugitives de l'imaginaire.*²²² » Comme Gary et ses éléphants de « chair et de sang » exterminés par les chasseurs, ou encore comme Melville, auquel se réfèrent les deux auteurs étudiés, et sa grande baleine blanche, la peste, à la fois symbole et réalité, sera pour Camus l'incarnation du mal.

Dès 1938, Camus, avait envisagé de peindre à travers l'image d'une ville moderne envahie par la peste, la condition humaine confrontée à la mort. La seconde guerre mondiale, viendra affiner le sens du symbole. En effet, au

²²¹ Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op.cit.*, p.360.

²²² Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, 170.

lendemain du déclenchement de la guerre, en septembre 1939, Camus notait dans ses *Carnets* :

« *La guerre a éclaté. Où est la guerre ? En dehors des nouvelles qu'il faut croire et des affiches qu'il faut lire, où trouver les signes de l'absurde événement ?*²²³ »

Plus tard, Au moment de la rédaction de *La Peste*, comme a pu le constater Roger Grenier, il reprendra ce fragment pratiquement mot pour mot dans un brouillon du roman, mais l'abandonnera finalement :

« *La peste a éclaté. Où est la peste ? En dehors des nouvelles qu'il faut croire et des affiches qu'il faut lire, où trouver les signes du terrible*²²⁴ *événement ?*²²⁵ »

Comme le montre les notes et les brouillons de Camus, et comme l'avaient perçu les lecteurs de 1947, le roman aborde, à travers l'image mythique et apocalyptique de la peste, et la terreur ancestrale liée à la seule évocation de ce mot, ce que chacun avait vécu intimement et collectivement pendant les années noires de la guerre. Cette interprétation a d'ailleurs largement contribué au succès du livre. L'épidémie contre laquelle lutte le Docteur Rieux et ses compagnons symbolise donc la résistance contre la peste brune, c'est-à-dire le nazisme ; Oran mise en quarantaine, c'est la France ou plus généralement l'Europe occupée et séparée du monde libre. On trouve en effet, dans la ville algérienne infectée, comme dans l'Europe soumise au joug nazi, le triste cortège des couvre-feux, du rationnement, du marché noir, de la bureaucratie, de l'exil, des camps d'internements et des fours crématoires. Camus lui-même souligne la pertinence de cette lecture :

« *La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la Résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi, qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. (...) La Peste, dans un*

²²³ Albert Camus, *Carnets I*, op.cit. p.146.

²²⁴ On peut constater ici que le mot "absurde" a été remplacé par celui de "terrible". Cette substitution s'explique, selon Roger Grenier, par le fait qu'à l'époque de la rédaction de *La Peste*, Camus avait pris ses distances vis-à-vis de la notion de "l'absurde" dont tout le monde usait à tort et à travers.

²²⁵ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, op.cit., p. 172.

*sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins*²²⁶. »

Certes, Albert Camus concède que *La Peste* peut être interprétée comme une « chronique de la Résistance ». Toutefois, il fait remarquer que son roman doit aussi se lire « sur plusieurs portées », car il serait, en effet, trop restrictif de le borner à une stricte dénonciation de la guerre et du totalitarisme – même si l'on élargi ce dernier, au-delà du nazisme, à toutes les formes qu'il est susceptible de prendre. De fait, *La Peste*, à la manière des *Racines du ciel*, doit aussi s'interpréter comme la parabole de la condition humaine en général. Il devient alors possible d'élargir la symbolique de la lutte que mène Rieux contre l'épidémie – tout comme celle menée par Morel contre l'extermination des éléphants – à la résistance de l'homme contre toutes les déterminations biologiques, sociales, politiques, économiques... qui s'opposent à son épanouissement et son accomplissement en tant qu'homme.

Les deux romans ont aussi en commun l'entérinement de la disparition de toute vérité absolue, et promeuvent, par conséquent, la recherche ou la création de valeurs nouvelles et relatives. Ainsi peut-on dire des révoltes de Morel et de Rieux qu'elles sont désespérées, dans la mesure où elles n'aboutissent à aucune victoire définitive. Dans les deux cas les personnages évoluent dans un monde désenchanté et doivent affronter des phénomènes qui les dépassent : extermination de la faune africaine sous l'effet de l'avancée inexorable du progrès pour Morel ; résistance contre une épidémie qui disparaît comme elle est apparue, sans que l'on sache réellement si les moyens mis en œuvre pour y résister ont eu un quelconque effet sur elle.

Si la révolte échoue, ou plutôt, si elle se conclue dans le meilleur des cas par un semi-échec, elle ne se désagrège pas pour autant. À vrai dire, le sens de la révolte, dans les deux romans, ne lui est pas extérieur, et ne se trouve pas dans son triomphe et dans ses conclusions, d'ailleurs, l'idée d'un *Grand soir* est totalement inepte pour des hommes lucides tels que Morel et Rieux. Le sens de la

²²⁶ Albert Camus, « Lettre à Roland Barthes sur La peste », Œuvre complète, Vol. I, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1965. p. 1928.

révolte est au contraire immanent, c'est-à-dire qu'il se situe dans la nécessité même de résister continuellement contre l'oppression, et dans la fraternité que les deux héros trouvent auprès de ceux qui luttent à leur côté.

Nous reviendrons ultérieurement avec plus de précisions sur la charge symbolique dont est porteuse la révolte des personnages camusiens et garyens. Pour l'instant, nous retiendrons essentiellement de ce qui précède le fait que si les événements historiques, et particulièrement la Seconde guerre mondiale, ont indéniablement influencé la vie, la pensée et les œuvres littéraires des auteurs étudiés, ces mêmes œuvres ne doivent pas être totalement restreintes aux conditions historiques qui les ont vues naître. Elles vont bien au-delà, et acquièrent une dimension universelle et intemporelle du fait même que les deux écrivains ont eu recours à des images symboliques pour évoquer leur expérience de la guerre.

Pourtant, il est indéniable que l'écriture en temps de guerre, avec le lot d'angoisses, de souffrances que cette dernière engendre, ainsi que la proximité de la mort qu'elle implique, a largement favorisé l'apparition des grandes interrogations existentielles et des questionnements métaphysiques que Camus et Gary se sont posés à un moment ou à un autre dans leurs textes : la question du bien et du mal ; celle de la culpabilité et l'innocence de l'homme ; la question de l'immanence ou de la transcendance du sens de la vie ; la question de la présence ou de l'absence de Dieu ; celle du statut de l'art et du rôle de l'artiste... Toutes ces questions qui naissent d'un désenchantement consécutif à la guerre, à la crise du sens et à la dislocation des valeurs traditionnelles annoncent, paradoxalement, comme nous verrons plus tard, la résurgence des mythes.

Mais, pour en venir à l'essentiel, que signifie un monde désenchanté dans les textes du corpus ? Il nous faut à présent nous interroger sur la manière dont la guerre, en tant que puissance désenchanteresse par excellence, apparaît dans le monde fictionnel où évoluent les personnages camusiens et garyens. Ou plus précisément la manière dont le thème du désenchantement prend forme dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'univers spatio-temporel mis en scène par le récit ?

4. Noël au milieu des décombres

Une nouvelle de Romain Gary, intitulée « Les Habitants de la Terre²²⁷ », permet de saisir la forme que peut prendre la transposition thématique du désenchantement dans l'univers de la fiction. L'action de cette nouvelle se déroule la veille de Noël, au lendemain de la guerre, dans une petite bourgade allemande nommée Paternosterkirchen. Avant le second conflit mondial, le petit bourg était célèbre dans toute l'Allemagne pour l'excellence de son industrie du verre. Il comportait également quelques monuments qui attiraient les touristes, tels que le palais du Bourgmestre et la fontaine du Souffleur où trônait la statue du légendaire Johann Krull, maître ouvrier qui, d'après la légende de la région, avait soufflé « *son âme dans une pièce de verre de Paternosterkirchen*²²⁸ ». Hélas, la petite ville prospère, perdue dans la campagne allemande, n'a pas été épargnée par la guerre. Durant les bombardements alliés sur l'Allemagne elle fut totalement détruite :

« La statue du brave Johann en train d'accomplir son exploit, ainsi que le palais du Bourgmestre, un curieux bâtiment du XIII^e siècle où étaient conservés les échantillons de toutes les pièces soufflées à Paternosterkirchen, ont disparu en même temps que le reste de la petite ville au cours du dernier conflit mondial, à la suite d'une erreur de bombardement²²⁹ »

Dès l'incipit, à travers une brève évocation de l'histoire de la petite ville, le narrateur met en relief le contraste entre l'avant et l'après-guerre. Toute une culture séculaire, tout un patrimoine matériel et immatériel, une industrie, des savoirs faire, des légendes qui faisaient l'identité et la fierté d'une communauté ont disparu à jamais. Le fait même que la bourgade ait été anéantie, comme le précise le narrateur, « à la suite d'une erreur de bombardement », accentue l'absurdité de la guerre : la ville n'a pas été détruite pour des raisons stratégiques ou militaires, elle a été rayée de la carte sans raison, par pure contingence.

²²⁷ Ce texte fait partie du recueil de nouvelles intitulé *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.

²²⁸ Romain Gary, « Les Habitants de la terre », *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, op.cit., p.209.

²²⁹ *Ibid.*

C'est dans ce décor lugubre et désenchanté où règne le silence, le froid, la laideur et la dévastation qu'apparaissent les deux personnages principaux de la nouvelle : « *un homme et une jeune fille sortirent d'un terrain vague*²³⁰ ». L'homme, marchand ambulant d'Hanovre, s'appelle Adolf Kanninchen. Il transporte avec lui une valise de jouets qui fait penser à la hotte d'abondance du père Noël. Le contenu de la valise suggère l'enchantement de l'enfance et détonne de ce fait avec les ruines et la désolation du lieu :

*« Dans sa valise, il y avait des jouets, des poupées, des ours en peluche, des cheveux d'anges et des boules multicolores. Il y avait aussi un déguisement de père Noël : une robe rouge bordée de blanc, un bonnet avec son pompon, et une fausse barbe blanche*²³¹ »

Adolf Kanninchen a rencontré la jeune fille durant la chute du Troisième Reich. Elle a perdu brutalement sa famille au cours des bombardements alliés sur l'Allemagne. Par la suite, elle fut violée par des soldats. Le traumatisme subi a provoqué chez elle une pathologie singulière : « *une cécité psychologique*²³² ». Le cas de la jeune fille est, en effet, assez étrange, car elle n'est pas à proprement parler aveugle puisque sa pathologie n'est pas organique mais psychosomatique. Il ne s'agit pas non plus d'une simulation, car la cécité est bien réelle. Face aux atrocités dont elle a été témoin et aux violences qu'elle a endurées, l'orpheline qui « *refuse de voir*²³³ » la laideur du monde et la cruauté des hommes, semble s'être « *réfugiée dans la cécité*²³⁴. »

Bouleversé par le sort de la jeune fille, infirme et seule au monde, Adolf Kanninchen décide de lui venir en aide en l'accompagnant à Hambourg afin qu'elle puisse bénéficier des soins du célèbre professeur Stern, éminent spécialiste du type de pathologies dont elle souffre. Le vieux marchand et la fille aveugle vont alors traverser une Allemagne dévastée par la guerre en plein hiver, et se retrouver ainsi, un soir de Noël, dans la bourgade en ruine de Paternosterkirchen.

²³⁰ *Ibid.*, p.110.

²³¹ *Ibid.*, pp. 216-217

²³² *Ibid.*, p.220

²³³ *Ibid.*, p.219

²³⁴ *Ibid.*

Du fait de la tonalité très pessimiste de cette nouvelle, il peut sembler surprenant que l'auteur ait choisi de situer l'action le soir de Noël. Sans doute, ce choix renforce-il le sentiment de consternation du lecteur face aux conséquences désastreuse de la guerre. Le malaise qui peut être ressenti à la lecture des « Habitants de la Terre », ressort en partie du contraste saisissant entre d'un côté la solitude et la vulnérabilité des personnages face à la réalité atroce et démythifiée de l'après-guerre, et de l'autre l'évocation de la fête chrétienne de l'espérance et de la lumière, célébrée en souvenir de la naissance de Jésus-Christ.

Cette fête, enchanteresse s'il en est, a d'ailleurs pour origine des cérémonies païennes²³⁵, consacrées d'abord au dieu Mithra²³⁶ et plus tard à la divinité *Sol Invictus* (soleil invaincu)²³⁷. Ces célébrations, très populaires à la fin de l'antiquité romaine ont été par la suite annexées par l'Église. Elles avaient lieu, comme le Noël actuel en fin décembre, durant l'équinoxe d'hiver à partir duquel les journées se rallongent. Après l'angoisse suscitée par la nuit la plus longue de l'année, la fête antique célébrait le retour du soleil et la promesse de la résurgence du monde et de la nature auxquels renvoient, jusqu'à nos jours, l'arbre de Noël aux feuilles éternelles, ainsi que la hotte d'abondance que transporte le père Noël.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Noël n'est pas évoqué dans la nouvelle « Les Habitants de la terre » comme la fête du retour de la lumière et de l'espérance qui annoncerait un réenchantement à venir. Au contraire, l'opposition entre la symbolique de cette fête et le monde désenchanté où évoluent les personnages ne fait qu'accentuer le désespoir. Ce contraste se retrouve d'ailleurs jusque dans les mimiques des personnages, à l'exemple du « *sourire curieusement figé aux lèvres*²³⁸ » de la jeune fille traumatisée, ou encore du « *regard effaré*²³⁹ » que promène le marchand de jouets autour de lui, et sur lequel insiste le

²³⁵ Cf. Catherine Salles, « La première messe de minuit », in *Historia* n°769, 2011, p.16-22.

²³⁶ Mithra est une divinité iranienne proche du soleil et dont le culte a connu une expansion fulgurante dans le bassin méditerranéen à l'époque de l'Empire romain.

²³⁷ Lorsque l'empereur romain Aurélien arrive au pouvoir en 270 ap. J.-C., voulant restaurer l'unité de son empire, il fait de *Sol Invictus* le dieu principal de Rome.

²³⁸ Romain Gary, « Les Habitants de la terre », *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, *op.cit.*, p.210.

²³⁹ *Ibid.*, p.213.

narrateur. Adolf Kanninchen paraît, en effet, « *complètement ahuri*²⁴⁰ » face au spectacle de désolation qu’offre l’Allemagne de l’après-guerre. Ses « *yeux effarés*²⁴¹ », ainsi que sa consommation excessive d’alcool tranchent avec l’optimisme béat et obstiné dont il fait preuve et qu’il revendique à maintes reprises : « *je suis optimiste de nature. Je fais confiance aux gens. Je dis toujours : Faites confiance aux gens, ils vous le rendront au centuple*²⁴². »

Afin de préserver la jeune aveugle d’une réalité hideuse et brutale, et pour ne pas la choquer davantage, le vieil homme a pris le parti de lui mentir et de lui peindre le monde non pas tel qu’il est, mais tel qu’il devrait être :

« Je fais bien attention à ce que je dis, je peins toujours tout sous des couleurs agréables. Pas de ruines, pas de soldats, rien que des petites maisons gentilles, tuiles rouges, jardins potagers, des braves gens dans tous les coins. Je lui mets un peu de rose partout »²⁴³. »

Ainsi, lorsque la jeune fille lui demande s’il neige, il répond d’une voix faussement enjouée « *Oh là là ! Bientôt on ne verra plus la terre*²⁴⁴ », alors que c’est totalement faux ; quand elle lui demande si la célèbre statue du Souffleur est toujours debout, Adolphe Kanninchen, devant un tas de ruines, lui assure qu’« *elle est juste devant [eux], là où elle devait être*²⁴⁵ » ; et tandis que les deux personnages attendant, seuls au milieu des décombres, dans le froid, la poussière et la boue, qu’un camion les prenne en stop pour les conduire à Hambourg, le marchand de jouets va jusqu’à imaginer pour la fille aveugle de magnifiques paysages de Noël dignes des plus belles cartes postales :

« Un paysage de Noël, dit la jeune fille, en souriant toujours, les yeux levés. J’imagine ça très bien, comme si je le voyais. Des cheminées qui fument dans le crépuscule, le marchand qui pousse sa brouette chargée de sapins, des boutiques gaies et bien approvisionnées, les flocons blancs dans les fenêtres éclairées... Son compagnon baissa la bouteille et s’essuya les lèvres. – Oui, dit-il, d’une voix un peu éraillée. Oui, c’est tout à fait ça. Il y

²⁴⁰ *Ibid.*, p.210.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p.220.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p.212.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.211.

*a aussi un bonhomme de neige, avec un chapeau haut de forme et une pipe.
C'est sûrement les enfants qui l'ont fait²⁴⁶ »*

La jeune fille a donc préféré fermer ses yeux « à l'intérieur d'elle-même²⁴⁷ » et se condamner à l'obscurité de la cécité que d'être confrontée au réel. Désormais, elle voit le monde par l'intermédiaire des descriptions que lui en fait le vieux marchand. Ce dernier joue le jeu en lui décrivant un autre monde, un monde qui n'existe pas, mais qui la sécurise et lui procure du réconfort. Nous sommes là au-delà du mensonge étant donné qu'il ne s'agit pas pour le marchand d'abuser du handicap de la jeune fille en déformant la réalité, mais au contraire d'une tentative commune de résister contre un réel désenchanté. D'ailleurs, la jeune aveugle ne se contente pas d'écouter passivement les peintures de son compagnon de voyage, elle prend parfois l'initiative des descriptions imaginaires, comme c'est le cas dans la citation précédente. Elle tente elle aussi, avec l'aide du marchand de jouets, qui n'hésite pas à renchérir, de *remythifier* le monde, de le réenchanter, en ayant recours à une image d'Épinal de Noël : « cheminée fumante, brouette chargée de sapins, flocons et bonhomme de neige, etc. ».

Cependant, la générosité et l'optimisme sans failles d'Adolf Kanninchen semblent lui peser de plus en plus. À chaque fois qu'il se perd dans ses descriptions magnifiées des paysages lugubres qui l'entourent, il semble souffrir atrocement, en témoignent son attitude effarée et sa consommation excessive d'alcool. Apparemment, le marchand ambulant souffre doublement : il souffre d'une part de voir le monde tel qu'il est, et d'autre part d'être contraint de l'embellir, au lieu de se lamenter, ce qui sans doute lui apporterait quelque réconfort.

Après une longue attente au bord de la route, un routier finit par prendre en stop le couple. Au bout de quelques dizaines de kilomètres, le camionneur se met brusquement à violenter le vieil homme et le contraint à descendre du véhicule, alors que ce dernier lui réaffirmait naïvement, quelques instants auparavant, sa

²⁴⁶ *Ibid.*, p.214

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 219

confiance inébranlable en l'humanité. Le camionneur redémarre en trombe et enlève la jeune fille.

« Le bonhomme demeura seul sur la route, les bras encore tendus, la bouche ouverte. Il regarda le feu rouge du camion s'éloigner dans la nuit, puis poussa un cri, saisit la valise et se mit à courir. Il neigeait pour de bon et sa silhouette gesticulait et s'agitait lamentablement parmi les flocons blancs. Il courut un bon moment, puis ralentit, essoufflé, s'arrêta, s'assit sur la route et se mit à pleurer²⁴⁸. »

Heureusement, Adolf Kanninchen retrouve rapidement l'adolescente, après une demi-heure de marche le long de la route. Tandis qu'il exprime sa joie et son soulagement auprès de la jeune fille qui a été vraisemblablement violée (« *fermeture éclair de la jupe arrachée* »), et tandis qu'il se repent d'avoir un instant désespéré : « *Excuse-moi, bredouilla-t-il. J'ai perdu un instant confiance... J'ai eu tellement peur ! J'imaginai les pires choses...* », la jeune fille, paisible et souriante, lui répond de manière surprenante : « *Il ne faut pas toujours imaginer le pire²⁴⁹* ».

L'étonnante sérénité de la fille, malgré le viol qu'elle vient de subir, peut s'entendre, si l'on prend en considération que ces deux êtres vulnérables, perdus dans un monde inhumain, tentent chacun de protéger l'autre. Ils n'ont plus rien d'autre à quoi se raccrocher, si ce n'est à cet optimisme obstiné et à cette bienveillance dont ils font preuve l'un pour l'autre. La nouvelle de Gary est à ce titre très ambiguë. Elle promet d'un côté un optimisme têtu et naïf tout en le détricotant de l'autre. En cela, cette nouvelle pourrait faire penser à *Candide, ou l'Optimisme* de Voltaire. Mais si *Candide*, malgré les démentis cinglants qu'oppose une réalité atroce à ses aspirations et à son optimisme, peut toujours, en fin de compte, se consacrer « *à cultiver [son] jardin²⁵⁰* », Adolf Kanninchen et la jeune fille n'ont aucune consolation. Il n'y a pour eux ni jardin philosophique, ni valeurs absolues, ni religion, ni mythe consolateur auxquels se raccrocher, si ce n'est à une foi dérisoire en l'homme. C'est pour cela que le monde où ils évoluent est totalement désenchanté.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp.121-122

²⁴⁹ *Ibid.*, p.223

²⁵⁰ Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Wikisource, La bibliothèque libre, Beuchot, 1829, https://fr.wikisource.org/wiki/Candide,_ou_l%E2%80%99Optimisme/Beuchot_1829/Chapitre_30

Par là même, l'optimiste volontaire dont font preuve ces personnages garyens prend une dimension *héroïque* : ce petit bonhomme maladroit et volubile et cette jeune fille fragile et infirme, de par leur refus de capituler, de par leur obstination à ne pas désespérer, offrent un démenti définitif à toute condamnation totale de l'homme. La dignité humaine demeure ainsi immaculée malgré toutes les tentatives de la salir.

5. L'héroïsme des humbles

Ici, une réserve doit être émise : il nous faut indiquer que Romain Gary a montré une défiance constante à l'égard de la figure héroïque conventionnelle, toujours mue, d'après lui, par la volonté de puissance et prompte à la démesure. Cependant, l'héroïsme dont il est question dans « Les Habitants de la terre » est un héroïsme d'une nature particulière, celui de « *la faiblesse irréprouvable et souveraine*²⁵¹ », qui constitue, d'après les dires de Gary, l'un des thèmes majeurs de ses romans :

« Toute mon œuvre est faite du respect pour la faiblesse. Dans le passage clé des Racines du ciel, des prisonniers, des concentrationnaires à bout de souffle se remettent à vivre, à tenir et à espérer, lorsque l'un d'eux invente une présence féminine imaginaire parmi eux... Dans Adieu Gary Cooper, j'ai écrit : " Les hommes forts et durs sont partout, ce sont les autres, les hommes inefficaces, incapables de faire le mal, en un mot, faibles, qui sauvent l'honneur..."²⁵² »

Certes, Romain Gary a lui-même été héros de guerre (il fut entre autres décoré de la croix de guerre, de la croix de la libération et de la Légion d'honneur...), il a également montré un attachement indéfectible à la figure héroïque du général de Gaulle, mais justement, l'homme du 18 juin incarne pour Gary cet héroïsme de la faiblesse qui résiste à la puissance :

« De Gaulle, c'était pour moi la faiblesse qui dit "non" c'était l'homme tout seul dans sa faiblesse absolue, à Londres, disant "non" aux grandes puissances, "non" à l'écrasement, "non" à la capitulation. C'était pour moi la situation même de l'homme, la condition même de l'homme, et ce

²⁵¹ Romain Gary, *La Nuit Sera calme*, op.cit., p. 89.

²⁵² *Ibid.*

*refus de capituler, c'est à peu près la seule dignité à laquelle nous pouvons prétendre.*²⁵³»

Il est tout à fait intéressant de constater que la méfiance de Romain Gary à l'égard de l'héroïsme épique se retrouve pareillement chez Albert Camus qui ne lui accorde, dans *La Peste*, que « *la place secondaire qui doit être la sienne, juste après, et jamais avant, l'exigence généreuse de bonheur.*²⁵⁴ » Ailleurs, dans ses *Lettres à un ami allemand*, Camus dénigre même cette rêverie qu'il ravale à « *peu de chose*²⁵⁵ », et va jusqu'à l'assimiler, lorsqu'elle est portée par le nihilisme, aux valeurs nazies : « *Vous*²⁵⁶ *aviez choisi l'héroïsme sans direction, parce que c'est la seule valeur qui reste dans un monde qui a perdu son sens.*²⁵⁷ »

L'auteur de *La Peste* partage également avec Romain Gary le fait d'avoir fait l'éloge d'un autre type d'héroïsme, celui qui correspond à l'obstination des faibles et des démunis lorsqu'ils résistent contre l'injustice et la force brutale, et que nous pourrions, par conséquent, qualifier « *d'héroïsme des humbles* » dans la mesure où il tranche avec la rêverie héroïque conventionnelle. Celle qui pullule depuis des siècles aussi bien dans les épopées antiques que dans la littérature moderne²⁵⁸, la paralittérature et la « *culture de masse*²⁵⁹ », ou encore dans les récits politico-guerriers²⁶⁰ ou dans la propagande des régimes totalitaires.

Ces récits héroïques mettent généralement en scène des « *êtres à mi-chemin de la condition des dieux et de la vie humaine*²⁶¹ », comme le souligne Philippe Sellier. Par là même ils sont dotés d'une force physique et morale prodigieuse, créateurs de civilisation et porteur d'un salut universel, à l'image des héros solaires et mythologiques (Gilgamesh, Thésée, Héraclès, Persée, Achille, etc.) ou encore du

²⁵³ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁴ Albert Camus, *La Peste*, *op.cit.*, p. 129.

²⁵⁵ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, *op.cit.*, p.74.

²⁵⁶ Le « *Vous* », ici, renvoie aux nazis, comme le précise Camus lui-même dans la préface italienne de ses *Lettres à un ami Allemand*, *Ibid.*, p.16 : « *Lorsque l'auteur de ces lettres dit "vous", il ne veut pas dire "vous autres Allemands", mais "vous autres nazis".* »

²⁵⁷ *Ibid.*, p.74

²⁵⁸ Philippe Sellier donne pour exemple le roman de Romain Rolland, celui de Malraux ainsi que la poésie de Saint-John Perse.

²⁵⁹ Western, récits sportifs, romans et films policiers, bande dessinée, etc.

²⁶⁰ Alexandre le Grand, César, Napoléon, etc.

²⁶¹ Philippe Sellier « Héroïque (Le modèle – de l'imagination) », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p.762.

preux chevalier de la littérature médiévale qui taillait en pièce les monstres peuplant les confins du monde.

Cette aversion pour l'héroïsme viril commune à Gary et à Camus peut s'expliquer de manière satisfaisante par les événements historiques qui leur sont contemporains, marqués par la montée en puissance des régimes totalitaires. Les tyrans du XX^e siècle de Staline à Hitler, en passant par Mussolini et Franco ont, en effet, systématiquement mystifié leur peuple en usant et en abusant de la rêverie héroïque. À travers une propagande savamment orchestrée, ils n'ont cessé de se présenter comme des "héros mythologiques", des "désités", des "sauveurs des peuples" surgis du néant pour accomplir comme l'écrit Alain Vuillemin « *le dessein obscur d'une providence mystérieuse*²⁶². »

De là, on comprend en quoi *l'héroïsme des humbles*, tel qu'il est incarné chez Romain Gary par le marchand de jouets et la jeune fille aveugle, se démarque de *l'héroïsme de la démesure* que promeut entre autres la propagande des régimes totalitaires. De ce point de vue, Albert Camus a lui aussi mis en scène cet héroïsme des petites gens confrontés à la catastrophe, à travers l'un des personnages les plus attachants de *La Peste*, Joseph Grand. Le personnage camusien oscille, comme le marchand ambulancier des « Habitants de la terre », entre la grandeur et le ridicule, entre le courage et la vulnérabilité. Cette oscillation se retrouve jusque dans son patronyme, "Grand", qui tout en contrastant avec le manque de confiance, l'humilité et la simplicité du personnage, rend hommage à la lutte déterminée qu'il a menée contre la peste.

Pourtant, rien ne prédisposait ce petit employé de mairie très discret à susciter l'admiration de ses compagnons de lutte. Tout chez cet homme insignifiant évoque la banalité et la fadeur, que ce soit du point de vue vestimentaire ou physique :

« À première vue, en effet, Joseph Grand n'était rien de plus qu'un petit employé de mairie dont il avait l'allure. Long et maigre, il flottait au milieu

²⁶² Alain Vuillemin, « Dictateur », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p.435.

de vêtements qu'il choisissait toujours trop grands, dans l'illusion qu'ils lui feraient plus d'usage.²⁶³»

Ce personnage, qui suscite une curiosité bienveillante de la part du docteur Rieux, suggère l'effacement même dans sa façon de se mouvoir. Il cultive ainsi, d'après le docteur, « *l'art de raser les murs et de se glisser dans les portes* », et lui évoque « *un parfum de cave et de fumée, toutes les mines de l'insignifiance.²⁶⁴ » Il semble même à Rieux que Joseph Grand était prédestiné à accomplir avec dévouement des tâches administratives ingrates, fastidieuses et peu reluisantes, mais nécessaires à la collectivité.*

« On reconnaîtra que l'on ne pouvait pas l'imaginer ailleurs que devant un bureau, appliqué à réviser les tarifs des bains-douches de la ville ou à réunir pour un jeune rédacteur les éléments d'un rapport concernant la nouvelle taxe sur l'enlèvement des ordures ménagères. Même pour un esprit non prévenu, il semblait avoir été mis au monde pour exercer les fonctions discrètes mais indispensables d'auxiliaire municipal temporaire à soixante-deux francs trente par jour²⁶⁵ »

La banalité du personnage se retrouve jusqu'à dans sa façon de s'exprimer, ou plus exactement dans ses tics de langage. Grand abuse d'une myriade d'expressions figées qu'il emploie parfois de manière impropre et que le docteur Rieux relève avec amusement :

« Pardonnez-moi, dit Grand [...] Mais il faut que je prenne mon tramway. Mes soirées sont sacrées. Comme on dit dans mon pays : “ Il ne faut jamais remettre au lendemain...” Rieux avait déjà noté cette manie qu'avait Grand, né à Montélimar, d'invoquer les locutions de son pays et d'ajouter ensuite des formules banales qui n'étaient de nulle part comme “ un temps de rêve ” ou “ un éclairage féerique ” ».²⁶⁶

En fait, Joseph Grand malgré sa modestie, dissimule de grandes ambitions littéraires. Il finit ainsi par confier à Bernard Rieux qu'il rédige secrètement un livre, mais bute continuellement sur la première phrase de son roman, qui ne le satisfait jamais et qu'il est contraint de réécrire sans arrêt. Sous

²⁶³ Albert Camus, *La Peste*, op.cit., p.47.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p.46.

la plume de Grand, chaque mot transcrit devient un nouvel obstacle qui provoque une infinité de difficultés. Il passe ainsi « *des soirées, des semaines entières sur un mot... et quelquefois une simple conjonction.*²⁶⁷ »

Joseph Grand souffre vraisemblablement d'une aphasie partielle²⁶⁸, car il éprouve d'énormes difficultés à trouver ses mots que ce soit dans son entreprise de création littéraire ou dans les échanges oraux ou écrits de la vie quotidienne. Cette indécision face aux mots a eu des conséquences fâcheuses sur sa carrière : « *c'est elle en effet qui l'empêchait toujours d'écrire la lettre de réclamation qu'il méditait, ou de faire la démarche que les circonstances exigeaient.* » Et c'est ainsi que, « *faute de trouver le mot juste, [il] continua d'exercer ses obscures fonctions jusqu'à un âge assez avancé*²⁶⁹ ». Son aphasie l'a également empêché de garder la femme qu'il aimait et l'a condamné, par conséquent, à une vieillesse solitaire et lugubre : « *j'aurais dû trouver les mots qui l'auraient retenue, mais je n'ai pas pu.*²⁷⁰ »

C'est donc cet homme humble qui « *n'avait rien d'un héros*²⁷¹ », comme le précise le narrateur, ce personnage sans envergure qui se débat continuellement avec les mots, que ce même narrateur, qui n'est autre que le docteur Rieux²⁷², a choisi comme héros de l'histoire qu'il relate :

« *S'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. Cela donnera à la vérité ce qui lui revient, [...], et à l'héroïsme la place secondaire qui doit être la sienne, juste après, et jamais avant, l'exigence généreuse du bonheur.*²⁷³ »

Dans cet extrait le narrateur, même s'il semble s'incliner devant le pathos héroïque, si répandu parmi les hommes, il ne prend pas moins ses distances vis-à-

²⁶⁷ *Ibid.*, p.98.

²⁶⁸ L'aphasie est une « *affection neurologique caractérisée par une perturbation de l'expression ou de la compréhension du langage parlé ou écrit.* », *Le Petit Larousse illustré 2007, op.cit.*, p.98.

²⁶⁹ Albert Camus, *La Peste, op.cit.*, p.48.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.81.

²⁷¹ *Ibid.*, p.126.

²⁷² À la fin du roman on apprend que le narrateur est Bernard Rieux.

²⁷³ *Ibid.*, p.129.

vis des exemples et des modèles que la multitude « appelle héros ». En vérité, il ne cède à la rêverie héroïque que pour en prendre le contre-pied et en détourner les sens. Il use ainsi de son autorité sur le récit pour imposer un *héros humble*, ou plus exactement un antihéros, dans la mesure où Joseph Grand ne possède aucune des qualités communément attribuées au héros conventionnel : noblesse, force prodigieuse, ruse, rage de vaincre, etc.

Bien évidemment, autorité ne signifie pas arbitraire : l'héroïsme de Grand est tout à fait justifié, du moins, si l'on cherche à remettre l'héroïsme « à la place secondaire qui doit être la sienne », ou si l'on va plus loin en considérant que le petit employé de mairie, de par l'humilité et la bonne volonté dont il fait preuve, et de par sa détermination à lutter contre le fléau de la peste, a largement mérité l'héroïcité que lui confère le narrateur. Ainsi, lorsque Bernard Rieux lui propose de s'engager bénévolement dans les brigades sanitaires, Grand répond immédiatement présent : « *sans hésitation avec la bonne volonté qui était la sienne*²⁷⁴ », et quand le docteur le remercie chaleureusement, le vieil homme s'étonne et rétorque avec simplicité : « *Il y a la peste, il faut se défendre, c'est clair*²⁷⁵. »

Pour Joseph Grand la lutte contre la peste est l'évidence même. Il s'engage avec une telle humilité et un tel naturel qu'il suscite l'admiration de Rieux. Il incarne de ce fait l'esprit de la Résistance et s'oppose en cela à d'autres personnages du roman, évoquant pour leur part la Collaboration durant l'occupation nazie : à l'exemple de Cottard qui tire profit du chaos qui règne à Oran pour se lancer dans la contrebande et dans toutes sortes de trafics lucratifs, ou encore du prêtre Paneloux, qui au moment où la lutte contre l'épidémie devient une nécessité vitale, ne trouve rien de mieux à faire que d'appeler ses concitoyens à « s'agenouiller » et à se soumettre au fléau dans lequel il voit un châtement divin.

Le docteur Rieux a, par ailleurs, expliqué ses réticences vis-à-vis de l'héroïsme tel qu'il est communément conçu. Le discours épique, grandiloquent et usé

²⁷⁴ *Ibid.*, p.126.

²⁷⁵ *Ibid.*

jusqu'à la corde auquel ses compatriotes ont recours pour se donner du courage, l'agace au plus haut point, du fait qu'il ne rend pas compte de la résistance obstinée et tranquille menée par Grand, et que, par conséquent, il condamne à l'oublier l'héroïsme des humbles :

« Tous les soirs, sur les ondes ou dans la presse, des commentaires apitoyés ou admiratifs s'abattaient sur la cité désormais solitaire. Et chaque fois le ton d'épopée [...] impatientait le docteur. Certes, il savait que cette sollicitude n'était pas feinte. Mais elle ne pouvait s'exprimer que dans le langage conventionnel par lequel les hommes essaient d'exprimer ce qui les lie à l'humanité. Et ce langage ne pouvait s'appliquer aux petits efforts quotidiens de Grand, par exemple, ne pouvant rendre compte de ce que signifiait Grand au milieu de la peste.²⁷⁶ »

Ainsi au milieu d'un monde désenchanté, ravagé par des phénomènes cataclysmiques (la peste ou la guerre) et sous un Ciel obstinément silencieux, on voit poindre des valeurs : celles incarnées par les gens de peu qui résistent tant bien que mal aux injustices du monde. En cela, Joseph Grand, tout comme Adolphe Kanninchen, le vieux marchand ambulancier de la nouvelle de Romain Gary, incarnent la condition même de l'homme. Malgré leur âge avancé, leur vulnérabilité, malgré aussi les moyens dérisoires dont ils disposent pour s'opposer à des forces cataclysmiques, leur refus obstiné de capituler, constitue la seule dignité à laquelle l'homme peut prétendre.

6. Noël au cœur du fléau

Certes, la résistance têtue face à la cruauté du monde redonne un tant soit peu de la consistance et du sens à la vie, il arrive cependant que le désespoir reprenne le dessus et qu'on se lasse comme le concède Rieux : *« des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse²⁷⁷. »* Si le marchand ambulancier *des Habitants de la terre* s'abandonne au désespoir lorsque sa jeune protégée, sur laquelle il a placé le sens de son existence, lui est enlevée, il retrouve néanmoins sa gaieté et son optimisme naturels quand la

²⁷⁶ *Ibid.*, p.130.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.236.

fortune la lui rend, et s'empresse alors de se repentir auprès d'elle d'avoir « *perdu [...] confiance...*²⁷⁸ »

Il n'en va pas de même pour Joseph Grand. En effet, le petit employé de mairie est seul au monde et n'a aucune présence à ses côtés auprès de laquelle il pourrait trouver des justifications pour continuer à vivre et à lutter. Son épouse, Jeanne, qu'il aimait tendrement avait fini par le quitter quelques années auparavant, lassée sans doute par le dénuement dans lequel le couple vivait, et par le lot de dur labeur, d'épuisement et de silence qui accompagnent souvent la pauvreté.

La veille de Noël, Joseph Grand disparaît sans explication provoquant une vive inquiétude chez le docteur qui, après l'avoir cherché à travers la ville entière, finit par le retrouver collé contre une vitrine de Noël, le visage décomposé et les yeux en larmes : « *Et ces larmes bouleversèrent Rieux parce qu'il les comprenait et qu'il les sentait aussi au creux de sa gorge*²⁷⁹. » Si Bernard Rieux parvient à saisir immédiatement la cause de l'affliction de Grand, c'est parce qu'il se rappelle les confidences que le vieux fonctionnaire lui avait faites quelques temps auparavant sur son histoire d'amour avec Jeanne, qui, un soir de Noël, devant la splendeur d'une vitrine de jouets, s'était émerveillée, puis s'était « *renversée vers lui en disant : "Que c'est beau !" Il lui avait serré le poignet. C'est ainsi que le mariage avait été décidé.*²⁸⁰ »

Ainsi, du fond d'un passé lointain, au moment même où l'épidémie assoit son empire sur Oran et redouble de férocité, « *la voix fraîche de Jeanne revenait vers Grand*²⁸¹ ». Il semble que la crise d'affliction du malheureux ait été provoquée par une accumulation de désagréments : l'enfermement depuis des mois dans une ville en quarantaine, la fatigue provoquée par le combat acharné et harassant qu'il mène contre la peste, la pauvreté et la solitude dont il souffre, le doux souvenir de son épouse, les regrets de ne pas avoir su la retenir, la vie solitaire et absurde qu'il mène depuis son départ, le tout conjugué au contraste entre, d'un

²⁷⁸ Romain Gary, « Les Habitants de la terre », *op.cit.*, p.222.

²⁷⁹ Albert Camus, *La Peste*, *op.cit.*, p.235.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

²⁸¹ *Ibid.*, p.236.

côté, le Noël heureux qu'il vécut naguère avec sa bien-aimée, et de l'autre, la fête lugubre et désenchantée du présent :

« Le Noël de cette année-là fut plutôt la fête de l'Enfer que celle de l'Évangile. Les boutiques vides et privées de lumières, les chocolats factices ou les boîtes vides dans les vitrines, les tramways chargés de figures sombres, rien ne rappelait les Noëls passés. Dans cette fête où tout le monde, riche ou pauvre, se rejoignait jadis, il n'y avait plus de place que pour les quelques réjouissances solitaires et honteuses que des privilégiés se procuraient à prix d'or, au fond d'une arrière-boutique crasseuse. Les églises étaient emplies de plaintes plutôt que d'actions de grâces. Dans la ville morne et gelée, quelques enfants couraient, encore ignorants de ce qui les menaçait. Mais personne n'osait leur annoncer le dieu d'autrefois, chargé d'offrandes, vieux comme la peine humaine, mais nouveau comme le jeune espoir.²⁸² »

À travers le désappointement aussi bien individuel – incarné par Grand – que collectif, tel qu'il est ressenti par l'ensemble de la population oranaise, le narrateur peint le monde désenchanté par excellence. Ici, la fête de Noël, traditionnellement associée à la lumière et à l'espoir joue le même rôle paradoxal que dans la nouvelle « Les Habitants de la terre » de Romain Gary : elle renforce le désespoir, la souffrance et le sentiment d'exil des personnages.

D'autre part, le va-et-vient que fait le narrateur dans sa description entre le Noël du passé, et celui de la peste renforce la dualité enchantement/désenchantement : ainsi, « la fête de l'Évangile » et des « actions de grâces » s'oppose à celle « de l'Enfer » et des gémissements ; de même, la fête de la prodigalité et de la sociabilité où « riches et pauvres se rejoignaient » contraste avec celle des « réjouissances solitaires et honteuses », de la méfiance et de l'anonymat, incarnée par « les figures sombres » entassées dans les tramways.

Nous pouvons par ailleurs vérifier ici ce que nous avons mentionné précédemment : le désenchantement est une *nostalgie*, et implique nécessairement l'idée d'un paradis perdu et d'une chute, ou plus précisément l'existence d'un enchantement initial et révolu, enchantement dont le sujet ne prend conscience qu'après la suspension de ses effets sous l'action du

²⁸² *Ibid.*, p.235.

désenchantement. Ainsi, face à une vitrine de Noël « privée de lumière », « *pleine de jouets grossièrement sculptés dans le bois*²⁸³ », Grand se remémore les instants de grâce et d'émerveillement qu'il a vécu avec Jeanne devant cette même vitrine, jadis lumineuse et somptueusement achalandée. Le contraste entre ses souvenirs et le réel, ravive ses anciennes blessures, tandis que la laideur d'un monde « *sans amour*²⁸⁴ », où pourtant il a accepté de vivre jusque-là tant bien que mal, lui devient à présent intolérable.

Lorsque le docteur Rieux le trouve collé à la vitrine, le vieux fonctionnaire chancelant et fiévreux, lui balbutie des bouts de phrases pleines de désespoir, avant de s'évanouir :

*« Il y a trop longtemps que ça dure. On a envie de se laisser aller, c'est forcé. Ah ! docteur ! j'ai l'air tranquille, comme ça. Mais il m'a toujours fallu un énorme effort pour être seulement normal. Alors maintenant, c'est encore trop. »*²⁸⁵

Rieux, transportant le vieil homme évanoui dans ses bras, comprend que le fonctionnaire est atteint de peste. Durant la nuit, le docteur s'alarme devant la progression fulgurante du mal, au point de juger l'état du son ami désespéré et d'affirmer que « *Grand ne passer[a] pas la nuit*²⁸⁶ ». Pourtant, le lendemain matin, il le trouve revigoré et assis sur son lit. À midi il constate qu'il n'y a eu aucune rechute. Le soir, enfin, il estime que Grand est définitivement tiré d'affaire. Le docteur Rieux, qui depuis des mois voyait ses patients systématiquement emportés par la maladie, ne comprit d'abord rien à la surprenante guérison de Grand. Toutefois, à sa grande satisfaction, il observera les jours suivants de nombreux autres cas de guérison.

En fait, Joseph Grand joue un rôle fondamental dans l'organisation du récit. Son rétablissement, survenant à la fin de la quatrième et avant dernière partie du roman, qui décrit l'apogée de l'épidémie, fait basculer le récit entier vers son dénouement. Dans cette perspective, la fête de Noël constitue en quelque sorte

²⁸³ *Ibid.*, p.235.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.236.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p.238.

l'acmé du désespoir. Elle joue de ce fait pleinement son rôle symbolique puisqu'elle évoque, comme dans les cérémonies païennes de l'Antiquité, la nuit la plus longue, celle où le désarroi est à son comble et où le monde semble sur le point de s'écrouler sur lui-même. Mais après l'angoisse, le soleil se lève et fait renaître le monde. De là, la résurrection de Grand prend une dimension solaire et quasi-chrétienne qui annonce le recul généralisé de la maladie et la prochaine libération d'Oran.

Nous pouvons ainsi conclure que la guerre, ou encore la peste, qui en est d'ailleurs le symbole, de par l'enlaidissement du monde, la perte de sens et le désespoir qu'elles produisent, sont de puissants facteurs de désenchantement. Cependant, les deux auteurs étudiés ont en commun de montrer que ce désenchantement ne débouche pas forcément sur le nihilisme. Il peut être au contraire l'occasion d'esquisser de nouvelles valeurs : celle de la faiblesse, indemne de tout ressentiment, lorsqu'elle refuse de se soumettre à la force. Il nous faut maintenant explorer d'autres textes pour voir les autres formes que va prendre le désenchantement du monde chez Albert Camus et Romain Gary.

CHAPITRE IV

Le progrès, la science et le dévoilement universel

1. Une science pervertie

Nous avons pu constater précédemment que la guerre est un puissant vecteur de désenchantement. Mais si cette dernière accompagne l'humanité depuis la nuit des temps, elle n'a atteint le niveau de puissance destructrice que nous lui connaissons aujourd'hui qu'au cours du XX^e siècle, à la faveur du développement fulgurant des sciences et des techniques. Incontestablement, la science a prodigué à l'humanité une infinité de bienfaits. Le revers de la médaille est cependant que ces bienfaits de la science n'ont d'égal que les préjudices qu'elle a occasionnés (péril nucléaire, dégradation de la biodiversité, etc.)

La critique qu'Albert Camus et Romain Gary ont faite de la science va cependant bien au-delà d'une simple énumération comparative entre ses bienfaits et ses méfaits. Ils dénoncent plutôt les valeurs matérialistes, le culte de la technique, du rendement et de l'efficacité auxquels a été soumise la science contemporaine. Ainsi, selon Camus :

« La science d'aujourd'hui trahit ses origines et nie ses propres acquisitions en se laissant mettre au service du terrorisme d'État et de l'esprit de puissance. Sa punition et sa dégradation sont de ne produire alors, dans un monde abstrait, que des moyens de destruction ou d'asservissement.²⁸⁷ »

Camus déplore le fait que la science, en se soumettant à ce qu'il qualifie d'« esprit de puissance », c'est-à-dire à un idéal de maîtrise et d'efficacité, ne cherche plus à servir l'humanité tel que le préconisaient les Lumières, mais à l'asservir à un État technocratique et à un modèle technicien anonyme et aveugle dont le seul but est d'accroître la puissance pour la puissance. Ce modèle technicien a également été dénoncé par Romain Gary :

« Dès qu'on détient, par la spécialisation, le "secret" des moyens, on en fait sa patrie : la science, par exemple, est devenue aujourd'hui une place

²⁸⁷ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op.cit., p.368.

*forte imprenable où seuls sont admis les initiés : elle se transforme déjà en une féodalité nouvelle.*²⁸⁸»

Nous touchons ici à l'un des enjeux de notre sujet : les idéaux de maîtrise technique et de puissance qui caractérisent l'époque contemporaine, produisent un monde que nous qualifieront de *monde désenchanté* dans la mesure où il est dépourvu de tout horizon de sens, de toute transcendance et de toute finalité. En effet, dans ce monde dominé par les technosciences, la réflexion sur les *fins* disparaît totalement au profit d'une réflexion intégralement portée sur les *moyens*. La seule finalité envisageable, pour ainsi dire, devient l'accroissement infini des moyens, de la rentabilité et de la performance. Par conséquent, le monde, la nature, l'homme lui-même sont démythifiés, désacralisés, ravalés à de vulgaires produits de consommation parmi d'autres, ou considérés comme de simples objets exploitables et transformables selon les besoins de la structure technocratique.

Ici, une réserve doit être émise : certes, Gary et Camus ont dénoncé vertement et à maintes reprises les dérives de la science, pour autant, ce serait une erreur de les considérer comme les chantres rétrogrades et nostalgiques d'un retour à l'ère préindustrielle. Car s'il fallait envisager un tel « *retour* » il faudrait selon Camus :

*« Faire comme si nos connaissances n'existaient plus – comme si nous n'avions rien appris – feindre d'effacer en somme ce qui est ineffaçable. Il faudrait rayer d'un trait de plume l'apport de plusieurs siècles.*²⁸⁹ »

Ailleurs, dans *L'Homme révolté*, Camus proclame que « *l'âge du rouet n'est plus* » et que « *le rêve d'une civilisation artisanale est vain.* » Par conséquent, il est selon lui totalement « *inutile de vouloir renverser la technique.* » Il faut au contraire « *accepter ses bienfaits, même si l'on refuse ses ravages.*²⁹⁰ » Certes, il va de soi que la science est double, qu'elle peut aussi bien asservir l'humanité que participer à son émancipation, mais à une époque de démesure où, comme l'écrit Camus, « *se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les*

²⁸⁸ Romain Gary, *pour Sganarelle, op.cit.*, pp. 119-120.

²⁸⁹ Albert Camus, *Carnets II, op.cit.*, p.26.

²⁹⁰ Albert Camus, *L'homme révolté, op.cit.*, p.368

*idéologies exténuées*²⁹¹ », il semble que la science ait été mise exclusivement au service des puissants et du « terrorisme d'État », aussi bien totalitaire qu'impérialiste. Pourtant Camus se montre optimiste quant à l'avenir de la science, loin de la condamner définitivement, il espère qu'arrivée à l'extrémité de la démesure où elle s'est engagée, elle fasse surgir sa propre mesure, retrouvant ainsi sa dimension *éthique* initiale qui est d'émanciper l'homme : « *lorsque la limite sera atteinte, affirme Camus, la science servira peut-être la révolte individuelle* ²⁹² »

Romain Gary, de son côté, s'il se montre extrêmement virulent contre les technosciences, il refuse toutefois, dans la préface de son roman *Charge d'âme*, que sa critique ne soit caricaturée et réduite à « *une attaque aveugle et d'inspiration rétrograde contre la science et les savants*²⁹³ », au contraire, Gary proclame : « *plus que jamais, il n'est qu'une réponse aux périls de la science : encore plus de science*²⁹⁴. »

À travers ce paradoxe qui consiste à lutter contre les méfaits de la science en ayant recours à plus de science, il ne s'agit nullement d'amplifier et d'accélérer la technisation de l'entreprise scientifique, mais au contraire de lui restituer sa dimension *contemplative*, afin qu'elle retrouve l'un de ses buts initiaux qui est la quête de la connaissance. Autrement dit, pour Gary, la science ne doit plus se limiter uniquement à améliorer l'efficacité d'objets techniques, sa tâche est plus grande : elle consiste, à travers un engagement ontologique, en une appropriation du monde par l'esprit afin d'éclairer les structures intimes du réel. L'auteur de *La Promesse de l'aube* attribue ainsi à la science une dimension « esthétique », en rappelant qu'à l'origine les sciences et les arts coulaient d'une même source mythologique :

« *Quelque part, à leur source, dans leurs profondeurs, dans le mystère qui leur donnait naissance, il n'y avait pas de différence entre ce qui devenait poème, symphonie ou théorie mathématique.*²⁹⁵ »

²⁹¹ Albert Camus, *Discours de Suède*, *op.cit.*, p.19.

²⁹² Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p.368.

²⁹³ Romain Gary, *Charge d'âme*, *op.cit.*, p.11.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.59.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp.61-62.

Pour Gary, la discipline la plus rationnelle qui soit, la mathématique, se rattacherait à la poésie, à la musique et à l'art en général dans la mesure où les sciences et les arts seraient irriguées par une même impulsion, une même énergie créatrice qui, se diversifiant à l'infini, prendrait la forme du support scientifique, artistique ou autre qui l'exprimerait.²⁹⁶

Ce désir d'unir créativité artistique et inventivité scientifique se retrouve également chez Albert Camus. En effet, l'auteur du *Mythe de Sisyphe* ne s'est pas contenté de promouvoir une réconciliation entre science et *éthique*, il partage également avec Gary la même volonté d'unir les arts et les sciences. Il a d'ailleurs choisi d'incarner cette réconciliation par la figure mythique de Prométhée qui, dans la mythologie grecque, joue le rôle de civilisateur de l'humanité et d'initiateur aux arts et aux techniques :

« Prométhée, lui, est ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que de techniques. Elle se révolte dans sa machine, elle tient l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art. Il pense qu'on peut libérer en même temps les corps et les âmes. L'homme actuel croit qu'il faut d'abord libérer le corps, même si l'esprit doit mourir provisoirement²⁹⁷. »

Albert Camus, tout comme Romain Gary, en remettant en question la prééminence du modèle technicien, propose une critique de la modernité et de la civilisation occidentale. Les deux auteurs partent du même constat, celui d'une Europe méprisant l'art et sacrifiant toutes ses valeurs à un utilitarisme aveugle. Mais loin de rejeter la science en bloc ou d'exiger l'amputation de ses branches techniques, ils aspirent au contraire à son enrichissement par la restitution de ses dimensions *esthétique* et *éthique*.

Cependant, cette conception de la science, commune aux deux auteurs, en tant que "qu'entreprise de contemplation et de compréhension du réel au service de l'homme", n'est plus de mise dans une « Europe (...) fille de la démesure » qui

²⁹⁶ Gary écrit dans *Charge d'âme* : « Ce qui faisait la différence, c'était l'instrument humain : peintre, poète, Michel Ange ou Niels Bohr. L'énergie créatrice se diversifiait, se manifestait selon la nature du cerveau dont elle s'emparait pour s'exprimer. Il était impossible de ne pas lui obéir. » *Ibid.*, p.62

²⁹⁷ Albert Camus « Prométhée aux Enfers », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.120.

selon Camus « *nie la beauté* » et « *n'exalte qu'une seule chose qui est l'empire futur de la raison.*²⁹⁸ » Romain Gary, dans son roman *Europa*, fait même dire à l'un des personnages, Malwina Von Leyden, une prestidigitatrice affabulatrice qui prétend avoir voyagé à travers les siècles et rencontré les hommes les plus prestigieux de l'histoire :

« Nostradamus [...] me disait que, pour lui, le grand drame du XX^e siècle serait la démystification. Il se faisait un mauvais sang du tonnerre [...] parce qu'il voyait le XX^e siècle s'adonner aux vérités scientifiques, une véritable catastrophe, il s'arrachait les cheveux – car l'humanité risquait d'y perdre ses raisons de vivre.²⁹⁹ »

En quoi le fait de s'adonner aux vérités scientifiques risque-t-il de faire perdre à l'humanité ses raisons de vivre ? Quelle est la nature de cette démystification ? Et quelles sont les limites de la raison scientifique ?

2. Les limites de la raison.

Albert Camus et Romain Gary ont tous les deux déploré l'incapacité de la raison scientifique à satisfaire les besoins spirituels de l'homme et à résoudre les grandes problématiques existentielles qui le tourmentent, telle la question de la souffrance, celle de la finitude, celle du bien et du mal, etc. Tout en affaiblissant les mythes, les croyances et les doctrines du salut, la raison scientifique se montre tout à fait incapable de les remplacer. Et si le scientisme et le progressisme ont pu apparaître au cours du XIX^e siècle comme de nouveaux espoirs eschatologiques, les effets néfastes des progrès techniques, telles que l'exploitation de la classe ouvrière, la multiplication des guerres et la destruction de l'environnement ont vite fait d'accroître le malaise et le désappointement.

Pour Camus, il semblerait même que toutes les tentatives de la science pour s'approprier le monde, à travers ses efforts continus de description, d'énumération, de classification des phénomènes naturels, ne parviendront jamais à satisfaire la soif de savoir de l'homme :

²⁹⁸ Albert Camus « l'Exil d'Hélène », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.134.

²⁹⁹ Romain Gary, *Europa*, Gallimard, « Folio », Paris, 1972, p.275.

« Qu'avais-je besoin de tant d'efforts ? S'interroge-t-il, les lignes douces de ces collines et la main du soir sur ce cœur agité m'en apprennent bien plus [...] Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender le monde.³⁰⁰ »

Albert Camus oppose ici sensualisme et rationalisme : « *ses idées, comme l'écrit Sarocchi, sans trop près des sensations, sa vérité trop près du corps³⁰¹* » pour qu'il se satisfasse d'une théorie scientifique abstraite. Camus estime ainsi que le monde est plus accessible par l'intermédiaire des sens, en éprouvant sa puissance et ses forces, que par la raison, dans la mesure où le réel demeurera toujours, de par sa complexité infinie, irréductible aux capacités d'appréhension de la raison humaine :

« Voici encore des arbres et je connais leur rugueux, de l'eau et j'éprouve sa saveur. Ces parfums d'herbe et d'étoiles, la nuit, certains soirs où le cœur se détend, comment nierais-je ce monde dont j'éprouve la puissance et les forces ? Pourtant toute la science de cette terre ne me donnera rien qui puisse m'assurer que ce monde est à moi³⁰². »

Romain Gary regrette, pour sa part, la domination d'une vision du réel intégralement rationnelle qui désenchant le monde en le vidant de sa substance poétique et spirituelle :

« Le matérialiste vit dans un monde de sa fabrication, un monde stérile, absurde, où le cri triste du goéland n'atteint pas l'oreille, où la mer n'a pas de voix, ne produit que quelques bruits, où l'émerveillement et l'étrangeté de la vie résonnent en vain et ne sont plus entendus, où jamais l'énigme obsédante ne trouve de réponse. La science peut dire comment est né l'océan. Elle peut combiner le sel et l'eau mais nulle quantité d'eau salée ne sera jamais un océan sans cette étrangeté qui s'y instaure quand l'homme y porte le regard.³⁰³ »

Un monde soumis uniquement au rationalisme est pour Gary « un monde stérile » et « absurde » où chaque émerveillement, chaque mystère, chaque énigme et chaque élan mystique semble condamné à disparaître au profit de la montée en

³⁰⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.38.

³⁰¹ Jean Sarocchi, *Camus*, op.cit. p.16.

³⁰² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.37.

³⁰³ Gary, « *Here is might and reassuring promise* », *Life Magazine*, 21 décembre 1962, cité et traduit par Jean-François Hangouët, in « Romain Gary géographe », *Romain Gary, la pluralité des mondes*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, PUF, 2002, p.178.

puissance du matérialisme intégral. Mais ce qui doit le plus retenir notre attention dans les citations précédentes c'est que Gary et Camus, à travers la critique qu'ils font de la science, mettent à chaque fois en exergue son incapacité à résoudre les grandes énigmes existentielles de l'homme. Ils dénoncent également la prééminence en Occident d'une vision du monde unilatérale, d'un discours rationaliste qu'André Dabezies qualifie de « *langage des objets* », langage « *désignatif, informationnel et utilitaire*.³⁰⁴ »

Les deux écrivains opposent à ce *langage des objets* qui développent la frustration et le sentiment de non-sens chez l'homme, d'autres types d'expression : celui, par exemple, du lyrisme et de l'exaltation des sens et du corps chez Albert Camus, celui de la métaphore poétique qui remplace le syllogisme ou la formule mathématique pour Romain Gary. Dans les deux cas, on retrouve l'éloge d'un langage symbolique qui tend à l'expression métaphorique, poétique et mythique, et dont les arts, la littérature, les mythes et les religions sont les vecteurs privilégiés. Ce langage symbolique, au contraire du discours utilitariste de la science, « *concerne, d'après André Dabezies, tout ce qui donne sens et valeur, tout ce qui dit l'homme existant. Il est donc essentiel à l'existence, car "c'est poétiquement que l'homme habite sur terre"*³⁰⁵ »

Or, si l'on part du principe avec Romain Gary et Albert Camus qu'une vision du réel exclusivement rationnelle crée un monde absurde et stérile, et renforce le désenchantement chez l'homme, il peut être instructif de s'interroger, à l'opposé, sur la manière dont les mythes, lorsqu'ils naissent où qu'ils ressuscitent, remédient au non-sens, ou plutôt sur la façon dont ils secrètent du sens, et parviennent ainsi à fédérer les énergies des hommes et à réenchanter le monde.

³⁰⁴ André Dabezies « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 1183.

³⁰⁵ *Ibid.*

3. *Mythos vs logos*

Il ne faudrait pas croire que Camus et Gary, à travers la critique qu'ils font de la raison, chercheraient à adhérer aveuglément à une pensée mythique pure ou à rejoindre une quelconque innocence primitive. André Dabezies prévient qu'une telle tentation peut s'avérer dangereuse voire malsaine :

« Il est fort dangereux d'abdiquer tout contrôle critique de la rationalité sur les symboles, la politique en a donné de terribles exemples. Remonter à l'innocence primitive, fût-ce celle des symboles et de l'écriture, est un rêve à la limite malsain³⁰⁶. »

Au contraire, la démarche des deux auteurs consiste, à travers la médiation de la création littéraire, à mettre en dialogue imaginaire et réel, mythe et rationalité. Camus et Gary ont conscience de la puissance ténébreuse des mythes, qui nous gouvernent et nous aveuglent lorsque nous les ignorons ou quand nous abolissons toute distance critique vis-à-vis d'eux. Les deux écrivains n'ont donc nullement l'intention de renoncer à la raison – même s'ils la jugent défaillante –, d'abandonner ainsi une lucidité rendue nécessaire dans un XX^e siècle où les deux grands totalitarismes, rouge et brun, ont usé et abusé de symboles et de références mythiques pour assoir leur domination³⁰⁷. Dans *La nuit sera calme*, Gary fait ainsi dire à son interlocuteur fictif : *« Il y a la magie noire et la magie blanche. Le fascisme aussi était une mythologie.³⁰⁸ »* Camus, pour sa part, s'il considère, dans *Le mythe de Sisyphe*, que le sort de la pensée *« se joue dans des mythes »* il s'empresse de préciser *« des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine »* et prend ses distances avec *« la fable divine qui (...) aveugle »*.

Cette réserve étant faite, il nous faut à présent expliciter un peu plus les enjeux de la critique que Camus et Gary font du rationalisme, en nous interrogeant sur la manière dont la pensée mythique génère du sens, et s'oppose, de ce fait, à la pensée rationnelle qui le dilue. Ce pouvoir *sémantique* des mythes tient, d'après André Dabezies, essentiellement au fait que :

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Que l'on songe à la réhabilitation des anciens mythes germaniques par la propagande nazie, ou encore à ce que comporte l'idée du « Grand soir », présente chez les communistes, comme dimension messianique.

³⁰⁸ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, p.272.

« La vérité du mythe est une vérité symbolique : elle propose pour le monde, la vie, les relations humaines, un sens qu'elle ne peut imposer ni démontrer ; j'y entre ou je n'y entre pas, le mythe joue de son pouvoir fascinant ou bien il ne l'atteint pas.³⁰⁹ »

Dans cette perspective, Dabezies oppose ce qu'il qualifie de *mythes atrophiés* (par exemple l'épopée de Gilgamesh, les dieux de l'Olympe, etc.) qui ont perdu tout pouvoir de fascination et ne sont plus pour l'homme contemporain que « *des images ou des thèmes littéraires riches d'échos poétiques³¹⁰* », aux *mythes vivants*, dont la puissance magnétique peut être agissante dans une société ou une époque données. Si ces *mythes vivants* agissent puissamment sur la psyché collective, c'est parce qu'ils expriment, selon Dabezies, pour telle communauté « *quelques-unes de ses raisons de vivre, une manière de comprendre l'univers en même temps qu'une situation propre à un contexte historique.³¹¹* » On comprend, de ce fait, que la littérature, cette « *production supra-personnelle³¹²* », comme la définissait Jung, en tant que vecteur par excellence de l'activité symbolique et des mythes, puisse constituer un révélateur privilégié des angoisses, des fantasmes et des valeurs dominants d'une période historique donnée. En cela, on peut considérer avec Jung que l'écrivain est « *un homme collectif, qui porte et exprime l'âme inconsciente et active de l'humanité³¹³* »

Mais pour en revenir à notre interrogation initiale qui concerne l'opposition entre pensée mythique et pensée rationnelle et la manière dont le mythe fabrique du sens, il nous faut un moment nous intéresser aux trois fonctions du mythe, telles que définies par Pierre Brunel : narrative, étimologique, et révélatrice (le mythe raconte, explique, révèle). Ces fonctions correspondent à la propension que possède le mythe à répondre aux questions existentielles que l'homme se pose,

³⁰⁹ André Dabezies « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 1183.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1184.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Cité par Christine Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p.29.

³¹³ *Ibid.*

en lui proposant – à travers un récit sacré ou « fascinant³¹⁴ », d'essence symbolique et relatant souvent l'action d'êtres surnaturels –, une explication, qui en même temps qu'elle révèle l'être et le dieu, rend compte de l'origine et de la signification d'une réalité, « *que ce soit, précise Eliade, la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution*³¹⁵. »

De là, on peut déduire que la disposition mentale favorable aux mythes est, comme le souligne Pierre Brunel, *l'humeur interrogeante* :

« Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le secours ni de la raison, ni de l'expérience scientifique. Je crée une cause. »³¹⁶

André Jolles, pour sa part, va jusqu'à résumer le mythe à sa fonction étimologique :

« L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui ; il reçoit une réponse, il en reçoit un répons, une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et réponse, une forme prend place, que nous appellerons mythe »³¹⁷

Il va de soi que de tout temps, l'humanité a été confrontée à un certain nombre de questions existentielles, qui demeurent jusqu'à nos jours insolubles, et que Voltaire a parfaitement résumé, dans l'un de ses vers célèbres, en une quadruple question : « *Qui suis-je, où suis-je, où vais-je et d'où suis-je tiré ?*³¹⁸ » Les spécialistes qualifient ces questions existentielles de *mythologèmes*. Elles sont, selon Simone Vierre³¹⁹, au nombre de cinq : 1) la question de la vie et de la mort, 2) la question de l'altérité et du même, 3) celle concernant la place de l'homme

³¹⁴ Concernant le rapport des sociétés modernes et sécularisées aux mythes, Dabiez préfère utiliser le mot « fascinant », car il lui paraît la moins mauvaise transposition des effets classiquement attribués au « sacré », « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *op.cit.*, p. 1179.

³¹⁵ Cité par Pierre Brunel dans la Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p.9.

³¹⁶ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, *op.cit.*, p.18.

³¹⁷ André Jolles, *Einfache Formen, Tübingen*, Max Niemeyer Verlag, 1930 ; trad. A.-M. Buguet, Ed. du Seuil, 1972, p. 81. Cité par Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, *Ibid.*, p.65.

³¹⁸ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, Wikisource, la bibliothèque libre. <http://fr.wikisource.org/wiki/po%C3%A8mesurled%C3%A9sastredelisbonne>.

³¹⁹ Simone Vierre « Mythocritique et mythanalyse », Université Stendhal, <http://w3.u-grenoble3.fr/crri/textes-ligne2.htm>

dans le cosmos et/ou la société ; 4) la question liée à l'origine de l'homme et son devenir ? 5) enfin, la question du Bien et du Mal.

On peut constater que ces *mythologèmes* ne peuvent recevoir de solutions satisfaisantes et définitives, si on s'en tient uniquement à la raison ou à l'expérience scientifique. En effet, la science, au contraire de la pensée mythique, divise le monde en autant de disciplines qu'il y a de problèmes à résoudre, elle choisit un objet d'étude, détermine ses composants, calcule sa masse exacte, mesure sa puissance, le rattache à une causalité..., mais se borne, en fin de compte, à mettre en lumière le *comment* des choses, sans en expliquer le *pourquoi*, la raison d'être, et par conséquent le sens. De plus, en perçant à jour les grandes énigmes du monde, en le *démythifiant*, c'est-à-dire, en élucidant ses mécanismes par la suppression de ce qu'il y a de mystérieux en lui, elle lui ôte du même coup sa valeur mythique, et accentue, de ce fait, le sentiment d'étrangeté qui accable l'homme. Car si la science a pour tâche d'élucider les mystères du monde, c'est justement, du mystère, comme l'affirme Pierre Brunel, que naissent *les mythes*³²⁰.

Au contraire de « *la raison* » qui « *sépare, explique [et] refoule.* », le mythe, comme l'écrit Frédérique Monneyron, « *rassure la conscience en disant l'angoisse, puis en la transformant par les moyens appropriés*³²¹ ». Il joue le rôle de médiateur entre la psyché et le cosmos, et parvient à créer du sens en s'appropriant la multiplicité et la diversité du monde pour l'unifier dans un récit totalisant qui propose une réponse globale à toutes les questions que se pose l'homme sur le monde et sur lui-même.

C'est bien la mise en récit de phénomènes hétérogènes et contingents, aussi bien humains, naturels que cosmiques qui permet au mythe de générer du sens. À partir de l'inachevé, de l'accidentel, de l'éphémère et du divers qui caractérisent le réel, le mythe produit un monde imaginaire où règne la continuité et l'unité. Autrement dit, la narration, qu'elle soit mythique ou littéraire, de par sa nature même, transforme l'enchaînement d'évènements fortuits qui jalonnent la vie en

³²⁰ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours, op.cit.*, p. 18.

³²¹ Frédérique Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Puf, Paris, 2002, pp. 13-14.

un véritable *destin*, elle les ordonne, leur assigne un but, un commencement, un déroulement, une fin, et parfois un recommencement. L'homme peut ainsi retrouver le sens de la terre et en faire son Royaume.

De là, on perçoit un peu mieux les enjeux de la critique que les auteurs étudiés ont fait du rationalisme et de la science. On comprend également que face à une science qui « *avance triomphalement sur l'homme de tous les côtés*³²² », Romain Gary ait pu appeler à épargner quelques refuges, une retraite, où l'homme, tout en préservant son humanité et sa part mythologique, aurait le loisir de « *se réfugier dans la poésie, se lier d'amitié avec l'Océan, écouter sa voix, continuer à croire au mystère du monde*³²³. » Car selon lui « *dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque.*³²⁴ »

La volonté de Romain Gary de préserver la part sacrée de l'homme et les mystères de la nature est une attitude éminemment éthique et existentielle. Son but est de permettre à l'homme d'échapper aux injonctions déshumanisantes d'efficacité, d'utilité, de rendement que lui impose le monde contemporain. Ainsi, Gary oppose à maintes reprises le discours scientifique et utilitaire qui dégrade le sens, à la poésie et au mythe qui, de par leur portée symbolique et leur caractère souvent obscur, génèrent une infinité de sens et régénèrent la vie.

C'est dans cette même perspective que Camus affirme qu'« *incapable de sublimer le réel, la pensée s'arrête à le mimer*³²⁵ ». Par mimer, il entend le fait, d'accroître sensiblement l'intensité du réel. Sublimer, en revanche, consisterait selon Jean Sarocchi à « *superposer un système explicatif*³²⁶ ». Or, toute explication, philosophique ou scientifique qui se proposerait de synthétiser un monde radicalement absurde, est inéluctablement vouée à l'échec. C'est pour cette raison que « *Le sort de la pensée* » se joue, selon Camus, « *dans des mythes*³²⁷. » Car les mythes ne désincarnent pas l'essence du réel, au contraire, ils la préservent telle une « *énigme* » c'est-à-dire, comme l'explique Camus, « *un sens*

³²² Romain Gary, « Les oiseaux vont mourir au Pérou », *op.cit.* p.14.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Romain Gary, *Europa*, *op.cit.*, p.88.

³²⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.* p. 138.

³²⁶ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p.15.

³²⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.159.

*qu'on déchiffre mal, parce qu'il éblouit*³²⁸ », autrement dit, un sens que l'on ne résout pas, mais que l'on crée ou que l'on incarne à travers la création artistique et littéraire.

Face à un discours rationaliste insatisfaisant, et face à une technique qui d'après Jacques Ellul³²⁹ « *n'adore rien, ne respecte rien*³³⁰ » et transforme toute chose en moyen, on constate chez les deux auteurs une même volonté de réhabiliter le mythe qui, de par sa puissance esthétique et symbolique, permet de saisir l'essence intime de l'existence. Mais pour en venir à l'essentiel, comment Gary et Camus ont-ils illustré les méfaits du progrès technique dans leurs textes ? Comment le culte de la technique et les idéaux de maîtrise et de puissance qui caractérisent notre époque ont-ils produit un monde désenchanté et déserté par les mythes ?

4. Le mythe du progrès comme négation de tous les mythes

Chez Albert Camus et Romain Gary, l'idée de progrès – qui est à la fois le présupposé théorique de la modernité et le moteur idéologique des sciences et des techniques – apparaît non seulement, comme une nouvelle croyance, une sorte de mythe moderne, mais aussi comme une force de désenchantement, conquérante, aveugle et anonyme dont on peut constater les effets tangibles sur le réel.

Le terme “progrès” a pour étymologie le mot latin “*progressus*” qui renvoie à « *l'action d'avancer*³³¹ » et évoque l'idée d'un changement graduel, « *d'une progression qui peut donc très bien être celle d'un mal*³³² », comme dans le cas de l'aggravation d'une maladie. Toutefois, le mot est le plus souvent porteur d'une connotation positive. Ainsi, dans *Critiques théoriques*, le philosophe Alain de Benoist³³³ définit le progrès comme :

³²⁸ Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 149.

³²⁹ Jacques Ellul, sociologue et théologien français (1912-1994).

³³⁰ Jacques Ellul, « La technique ou l'enjeu du siècle », Paris, Economica, 1990, p.130.

³³¹ Albert Dauzat (dir.), *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 4^{ème} éd., 1971, p. 606.

³³² Hervé Boillot (dir.), *Petit Larousse de Philosophie*, Paris, « Larousse », 2007, p.901.

³³³ Alain de Benoist (1943), philosophe, politologue et écrivain français.

« Un processus accumulant des étapes, dont la plus récente est toujours jugée préférable et meilleure, c'est-à-dire qualitativement supérieure à celle qui l'a précédée. [...] Il s'agit donc d'un changement orienté, et orienté vers le mieux, à la fois nécessaire (on n'arrête pas le progrès) et irréversible (il n'y a pas globalement de retour en arrière possible). L'amélioration étant inéluctable, il s'en déduit que demain sera toujours meilleur. »³³⁴

D'après Alain de Benoist, si les théoriciens du progrès, qu'ils soient libéraux, marxistes ou autres, divergent sur la nature du progrès, son rythme, sa finalité ou sa direction, tous s'accordent néanmoins, sur trois idées fondamentales, et sur lesquelles Albert Camus est revenu dans *L'Homme révolté* : La première renvoie à une conception du temps comme « une ligne droite³³⁵ » ; la seconde affirme l'universalité du progrès, ce qui revient à considérer toutes les péripéties par lesquelles l'humanité est passée « comme une histoire qui, selon Camus, se déroule à partir d'une origine vers une fin³³⁶ » ; la troisième, pour finir, se rapporte au fait que la perspective progressiste envisage la nature « comme un objet, non de contemplation, mais de transformation.³³⁷ »

Albert Camus, s'appuyant sur Jaspers, considère que ces idées, qui constituent le fondement de toutes les théories du progrès, auraient pour origine le christianisme. Autrement dit, l'idée moderne du progrès, aussi surprenant que cela puisse paraître, découlerait d'une sécularisation du messianisme chrétien, car selon l'auteur de *L'homme révolté* :

« Les chrétiens ont, les premiers, considéré la vie humaine, et la suite des évènements, comme une histoire qui se déroule d'une origine vers une fin, au cours de laquelle l'homme gagne son salut ou mérite son châtement. »³³⁸

Le christianisme a été, en effet, la première doctrine à introduire dans l'histoire de la pensée une conception du temps exclusivement linéaire qui court de la création au Jugement dernier. En cela, la religion chrétienne s'oppose frontalement à la pensée grecque de l'Antiquité. La différence entre ces deux

³³⁴ Alain de Benoist, « Brève histoire de la théorie du progrès », extrait de *Critiques théoriques*, éd. « L'Âge d'homme », 2003, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/alaindebenoist/pdf/breve_histoire_idee_de_progres.pdf

³³⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p.241.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

visions du monde antagonistes, grecque et chrétienne, est celle, explique Camus, qui « *sépare un cercle d'une ligne droite* ³³⁹ ». En effet, les Anciens se représentaient l'histoire humaine comme un cycle, un éternel retour incarnant la perfection du divin, à l'image de l'alternance des saisons ou du jour et de la nuit.

Mais avec le triomphe du christianisme sur le paganisme gréco-romain, s'amorce, à partir du III^e siècle, une rupture dans la conception de la temporalité ; l'histoire est libérée de l'éternel recommencement pour être projetée dans un schéma dynamique orienté vers un avenir à accomplir : le retour du Messie. Par ailleurs, la Genèse, en ordonnant à l'homme de dominer la terre et ses créatures, va, comme le souligne Camus, irrémédiablement briser « *le bel équilibre de l'humain et de la nature, le consentement de l'homme au monde, qui soulève et fait resplendir toute la pensée antique* ³⁴⁰. »

Si la théorie du progrès trouve ses premiers représentants ³⁴¹ à partir du XVII^e puis XVIII^e siècle, il faut attendre cependant le XIX^e siècle pour qu'elle parvienne véritablement à sa formulation moderne avec la révolution industrielle et le développement fulgurant des sciences et des techniques. Les théoriciens progressistes vont alors s'approprier la conception chrétienne d'une histoire linéaire porteuse d'un sens caché, pour la séculariser en remplaçant la volonté divine par le progrès, l'au-delà, par l'avenir et des lendemains qui chantent, le salut, enfin, par la jouissance des biens matériels issus des progrès techniques.

On l'aura compris, la philosophie du progrès ne se contentera pas simplement de reprendre à son propre compte les conceptions chrétiennes de la temporalité, mais elle tendra également à remplacer le christianisme du point de vue eschatologique, au point que certains ont pu considérer le progrès comme « *la véritable religion de l'Occident* ³⁴² ». Ainsi, les libéraux auront tendance, comme le souligne Alain de Benoist, à croire que le progrès apportera « *une amélioration*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p.242.

³⁴¹ Camus situe les premiers balbutiements de l'idée moderne du progrès au XVII^e, avec notamment la querelle des Anciens et des Modernes, ou encore le cartésianisme. Mais, selon lui, c'est le philosophe Anne Robert Jacques Turgot (1727-1881), qui donne le premier, en 1750, « *une définition claire de la nouvelle foi* ». Cf. *L'homme révolté, op.cit.*, p. 246.

³⁴² Alain de Benoist, « Brève histoire de la théorie du progrès », *op.cit.*

*sans fin de la condition humaine*³⁴³ », tandis que les socialistes lui assigneront plutôt une fin heureuse bien déterminée (le mythe du Grand soir).

On ne s'étonnera donc pas que Camus, évoquant « *les espoirs quasi-mystiques*³⁴⁴ » et les sentiments d'exaltation et de fascination suscités par l'essor des sciences au XIX^e siècle, n'ait pas hésité à voir dans le progrès et le scientisme des mythes modernes :

*« Le progrès, l'avenir de la science, le culte de la technique et de la production sont des mythes bourgeois qui se sont constitués en dogme au XIX^e siècle. »*³⁴⁵

Romain Gary, a lui aussi relevé le rapport paradoxal qu'entretient l'idéal progressiste de la science avec la pensée mythique et archaïque. Il affirme dans *Charge d'âme* :

*« Œdipe, Prométhée, Sisyphe..., tout ce qui a commencé comme parabole, mythe, fable, métaphore... se matérialise tôt ou tard. J'en viens parfois à me demander si le vrai but de la science n'est pas une validation des métaphores »*³⁴⁶

En considérant les idéaux scientistes et progressistes comme des mythes modernes agissant au sein des sociétés occidentales, Romain Gary et Albert Camus défendent une position comparable à celle d'André Dabezies qui, dans son article « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », a élargi la définition du mythe (souvent restreinte aux fables païennes archaïques) en signalant que les sociologues et les politologues relèvent dans notre monde contemporain comme dans le passé historique ce que Dabezies qualifie « d'images-force » (le Progrès, la Race, la Machine, etc.) qui seraient, selon lui « *capables d'exercer une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs* »³⁴⁷

Mais s'il est vrai que l'idée de progrès peut bel et bien prendre la forme d'un mythe, d'une croyance allant jusqu'à susciter dans les sociétés modernes une

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p.246.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.245.

³⁴⁶ Romain Gary, *Charge d'âme*, *op.cit.*, p.143.

³⁴⁷ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p.1178.

fascination quasi-mystique analogue à celle des mythes primitifs, il est, toutefois, important de rappeler que le triomphe de l'idéal progressiste, au cours des deux derniers siècles, a été accompagné, comme le souligne Camus, par « *la disparition des mythes traditionnels*³⁴⁸ », c'est-à-dire par une crise sans précédent du sens, et par un appauvrissement du symbolisme à l'origine du « désenchantement du monde » tel que défini par Max Weber. Dans cette perspective, Christophe Pérez, dans son analyse de l'œuvre de Gary, n'hésite pas à considérer le « *mythe du progrès* », en tant que support idéologique des technosciences, comme « *la négation de tous les mythes*³⁴⁹. »

À partir de là, il nous faut tenter de comprendre en quoi les progrès scientifiques et techniques sont mortifères pour les mythes. Il nous faut également voir de plus près comment le progrès, en tant que puissance de démythification, va prendre forme dans l'œuvre d'Albert Camus et dans celle de Romain Gary.

5. L'île fortunée, l'île malheureuse et la ville tentaculaire

Nous avons mentionné précédemment que l'une des trois idées clés sur lesquelles se fonde toutes les théories du progrès consiste à faire de l'homme le maître d'une nature désacralisée, dont il doit percer les mystères afin de la dominer, de l'exploiter, et de la transformer selon sa volonté. C'est dans cette perspective qu'Albert Camus a déploré « *l'hostilité des pensées historiques [qu'elle soit chrétienne, marxiste ou bourgeoise] à l'égard de la nature*³⁵⁰ ». Il leur oppose la pensée grecque qui, pour sa part, la sacralisait et préconisait de lui obéir. Cet antagonisme entre théories du progrès et pensée antique va prendre chez Albert Camus, comme nous allons le voir, la forme d'une opposition entre deux images symboliques : la *ville* et *l'île*. Pour l'instant, retenons que le progrès n'est pas seulement envisagé par l'auteur de *L'Étranger* comme une *image-force*, un mythe exaltant l'imaginaire, mais également comme une puissance concrète et expansive :

³⁴⁸ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p.20.

³⁴⁹ Christophe Pérez, *Romain Gary, la Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p.76.

³⁵⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p.241.

« Peuplant, selon Camus, les déserts, lotissant les plages, et raturant jusqu'au ciel à grands traits d'avions, ne laissant plus intactes que ces régions où justement l'homme ne peut vivre, de même, et en même temps (et à cause de) le sentiment de l'histoire a recouvert peu à peu le sentiment de la nature dans le cœur des hommes³⁵¹ ».

Le progrès, cette force d'envahissement et de désenchantement, n'épargnant ni le cœur des hommes ni les déserts ni même les cieux, est à l'origine d'un mouvement si puissant, si irrésistible et irréversible que Camus en vient à envisager :

« le jour où la silencieuse création naturelle sera tout entière remplacée par la création humaine, hideuse et fulgurante, retentissante des clameurs révolutionnaires et guerrières, bruissante d'usines et de trains, définitive enfin et triomphante dans la course de l'histoire - ayant achevé sa tâche sur cette terre qui était peut-être de démontrer que tout ce qu'elle pouvait faire de grandiose et d'ahurissant pendant des milliers d'années ne valait pas le parfum fugitif de la rose sauvage, la vallée d'oliviers, le chien favori.³⁵² »

Dans cet extrait, Albert Camus évoque clairement son dégoût du progressisme et de la civilisation industrielle. Il affiche aussi son mépris à l'égard de la création humaine, non pas, bien sûr, la création artistique génératrice de beauté, mais celle issue des progrès techniques qui envahit toutes les parcelles du monde afin d'y propager la laideur. Pour Camus, les réalisations techniques, aussi triomphantes, fulgurantes et retentissantes qu'elles puissent paraître, ne parviendront jamais à égaler la perfection de la création naturelle. L'auteur de *L'homme révolté* va même jusqu'à frapper de dérision l'eschatologie progressiste, en suggérant la possibilité d'une *fin de l'histoire* en queue de poisson, car selon lui, après des milliers d'années de démesure et de destruction, les progrès techniques s'achèveront peut-être (et trouveront finalement leur sens) en démontrant que toutes les réalisations humaines ne vaudront jamais la création naturelle, et ce jusque dans ses manifestations les plus élémentaires : du parfum évanescent d'une rose, au paysage familier de la Méditerranée, en passant par la complicité et l'amitié que peuvent entretenir l'homme et l'animal.

³⁵¹ Albert Camus, *Carnets II, op.cit.*, p.198.

³⁵² *Ibid.*

Dans le même texte, Camus fait aussi remarquer, tout en le déplorant, que l'expansion des progrès techniques (au détriment d'une nature en déliquescence) a pris une telle ampleur que l'idée même de la nature vierge, préservée de l'action humaine, semble désormais ne plus relever de la réalité, mais du vieux mythe de l'île heureuse :

« *Les œuvres humaines, écrit Camus, ont fini par recouvrir peu à peu les immenses espaces où le monde sommeillait, à tel point que l'idée même de la nature vierge participe aujourd'hui du mythe d'Eden (il n'y a plus d'îles)*³⁵³ ».

Ici, apparaît (en négatif) l'une des images centrales de la géographie mythique camusienne : « l'île ». Elle symbolise la réconciliation avec le monde, la pureté retrouvée et s'oppose souvent, dans les textes de Camus, à la ville tentaculaire et technocratique, lieu de la démesure, du désenchantement, des fléaux et de l'exil. En fait, toute l'œuvre d'Albert Camus donne à voir en filigrane l'espoir odysseéen du *grand retour*³⁵⁴ qui permettrait de retrouver, au terme d'une longue errance « *sans feu ni soleil*³⁵⁵ », un horizon lumineux où apparaîtraient « *des îles fortunées*³⁵⁶. » L'image de l'île peut ainsi évoquer pour Camus, exilé en France, le pays natal, l'Algérie, son Ithaque qu'il décrit dans *Le premier homme* comme une « *sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables.*³⁵⁷ »

L'île symbolise aussi, dans les textes de Camus, le lieu de *l'enchantement initial*, de l'innocence et de l'enfance. En cela, elle suggère la nostalgie d'un paradis perdu, ou plutôt, comme l'écrit Camus dans ses *Carnets*, « *la nostalgie d'une pauvreté perdue*³⁵⁸ », c'est-à-dire, le souvenir ensoleillé d'une enfance pauvre mais heureuse dans les quartiers populaires d'Alger :

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Dans « *La mer au plus près* », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.169, Camus a écrit : « *J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable. Depuis, j'attends. J'attends les navires du retour.* »

³⁵⁵ Albert Camus « *Prométhée aux Enfers* », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.121.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Albert Camus, *Le premier homme*, *op.cit.*, p.13.

³⁵⁸ Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p.12.

« *Le monde des pauvres, selon Camus, est un des rares, sinon le seul qui soit replié sur lui-même, qui soit une île dans la société. À peu de frais, on peut y jouer les Robinson.*³⁵⁹ »

Le symbole de l'île incarne, enfin, pour Albert Camus, la source de son inspiration artistique, dans la mesure où l'île représente, en tant qu'« *univers clos*³⁶⁰ » ou monde « replié sur lui-même », le lieu mythique par excellence où sont restitués l'unité, la cohérence, le sens et où s'estompent le désordre, l'absurde et l'exil. « À peu de frais » l'artiste peut, pour ainsi dire, y « jouer les Robinson », ce qui revient, comme l'écrit Camus dans *L'homme révolté*, à « *refaire le monde à son propre compte* » pour y « *régner et connaître enfin.*³⁶¹ » Ce n'est donc pas un hasard si Clamence proclame dans *La Chute* : « *J'aime toutes les îles. Il est plus facile d'y régner*³⁶² ».

On constate, cependant, dans certains textes, que l'image de *l'île fortunée* peut parfois céder la place à celle de *l'île malheureuse*. Le symbole s'inverse alors et n'incarne plus le lieu du réenchantement et de l'unité retrouvée, mais celui de l'exil, de l'enfermement et du désenchantement comme c'est le cas dans *La Peste* où la ville d'Oran infectée par l'épidémie est décrite par le narrateur « *comme une île malheureuse.*³⁶³ » Cette opposition apparaît de manière encore plus explicite dans *La Chute*, lorsque Jean-Baptiste Clamence fait visiter à son interlocuteur l'île lugubre de Marken sur la mer Zuyderzee (Hollande) et qu'il déclare :

« *N'est-ce pas le plus beau des paysages négatifs. Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou, vraiment ! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ?*³⁶⁴ »

³⁵⁹ Albert Camus, *Carnets I, ibid.*, p.12. *Idem* dans *Le Premier homme, op.cit.*, p.194, où le monde des pauvres est décrit par Camus comme un « monde innocent et chaleureux », un « monde renfermé sur lui-même comme une île dans la société mais où la misère tient lieu de famille et de solidarité. »

³⁶⁰ Albert Camus, *L'homme révolté, op.cit.*, p.320.

³⁶¹ *Ibid.*,

³⁶² Albert Camus, *La Chute, op.cit.*, p.49.

³⁶³ Albert Camus, *La Peste, op.cit.*, p. 156.

³⁶⁴ Albert Camus, *La Chute, op.cit.*, pp. 77-78.

L'île de Marken, espace « incolore », lieu de désolation et d'exil, avec ses « paysages négatifs », ses « eaux blêmes » et son ciel bas et brumeux, est pour Clamence un « enfer mou ». Par conséquent, Marken est aux antipodes du paradis perdu, d'Ithaque et des îles fortunées de la Méditerranée. La mer de Zuyderzee est quant à elle décrite comme :

« Une mer morte, ou presque. Avec ses bords plats, perdus dans la brume, on ne sait où elle commence, où elle finit. Alors, nous marchons sans aucun repère, nous ne pouvons évaluer notre vitesse. Nous avançons, et rien ne change. Ce n'est pas de la navigation, mais du rêve.³⁶⁵ »

Le Zuyderzee, cette mer close et trouble apparaît comme l'enfer de Sisyphe, un lieu de confusion, de fixité et d'enfermement où l'espace et le temps, comme dans un mauvais rêve, se clôturent sur eux-mêmes. Cette étendue d'eau grise et immobile, où tout est indistinct au point où l'on en perd le sens de l'orientation et du temps, est aux antipodes de la remuante Méditerranée avec son soleil invincible, sa « lumière précise », la clarté de son ciel azuré, ses plages et ses îles (forcément grecques). Ainsi Clamence, évoquant un voyage de jeunesse, fait contraster la Méditerranée avec la mer hollandaise :

« Dans l'archipel grec, (...) Sans cesse, de nouvelles îles apparaissaient sur le cercle de l'horizon. Leur échine sans arbres traçait la limite du ciel, leur rivage rocheux tranchait nettement sur la mer. Aucune confusion ; dans la lumière précise, tout était repère. Et d'une île à l'autre, sans trêve, sur notre petit bateau, qui traînait partout, j'avais l'impression de bondir, nuit et jour, à la crête des courtes vagues fraîches, dans une course pleine d'écume et de rires. Depuis ce temps, la Grèce elle-même dérive quelque part en moi, au bord de ma mémoire.³⁶⁶ »

Jean-Baptiste Clamence ne reverra jamais la patrie de son âme : les îles grecques ; « qu'y ferions-nous, interroge-t-il son interlocuteur, je vous le demande ? Il y faut des cœurs purs.³⁶⁷ » À la fin du récit, le souvenir de la Grèce et de la Méditerranée lui arrache même un cri de douleur « Oh, soleil, plages, et les îles

³⁶⁵ *Ibid.*, p.103.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp.103-104

³⁶⁷ *Ibid.*, p.104.

*sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère.*³⁶⁸ » En fait, cet avocat parisien, rongé par la culpabilité, s'est condamné lui-même à vivre dans un pays et un climat qu'il n'aime pas. Son exil à Amsterdam (son enfer) est une sorte d'autopunition pour racheter son crime qui est d'avoir laissé une jeune femme se jeter d'un pont sans lui venir en aide et sans donner l'alerte, par paresse et par lâcheté.

On pourrait s'étonner sur le fait que Camus qui avait amorcé son œuvre par la communion avec la nature, l'affirmation de l'innocence et l'exubérance lyrique des *Noces* (1936), ait pu écrire, vingt ans plus tard, *La Chute* (1956), récit déroutant où dominant les brumes, le désenchantement et la culpabilité. Roger Grenier explique ce contraste, d'une part par des raisons biographiques, notamment les « *blessures [que Camus] a reçues dans les combats, pas toujours à la loyal, des intellectuels*³⁶⁹ », mais également par des raisons essentiellement littéraires.

En effet, les premières expériences de vie du jeune Camus au bord de la Méditerranée avaient fait de lui, selon Roger Grenier, « *un homme simple, aimant la vie, la mer, le soleil, « un cœur grec », dira-t-il, proche de la nature et des joies du corps.*³⁷⁰ » À travers la création littéraire, le jeune écrivain a sans doute voulu exprimer et revivre cette communion primitive avec la nature, mais les événements historiques, la guerre, l'exil parisien, les contraintes sociales, etc., ont rendu tout accord avec le monde impossible, aussi bien dans son œuvre que dans sa vie. En fait, *La Chute* et *Clamence* expriment, comme le souligne Roger Grenier, « *le désenchantement auquel aboutit un Camus européenisé*³⁷¹ », et qui a été contraint de « se mettre en règle avec la nuit », c'est-à-dire, de parler de l'autre face du monde : la laideur, le désespoir, la guerre, le nihilisme, l'injustice... C'est dans cette perspective que l'auteur de *L'Été* écrit dans *Retour à Tipaza* :

³⁶⁸ *Ibid.*, p.150.

³⁶⁹ Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p.303.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*, p.304.

« Elevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit. ³⁷²»

À côté de l'opposition entre *île fortunée* et *île malheureuse*, on trouve chez Camus un autre couple antagoniste qui oppose, cette fois-ci, *l'île*, symbole de la pureté et de l'innocence, à la *ville*, lieu de l'exil, du désenchantement et de la souillure. En effet, la ville moderne apparaît dans plusieurs textes de Camus comme une sorte de tour de Babel, royaume de la laideur et de la démesure. L'homme y est séparé du monde, les beautés naturelles y sont supprimées :

« C'est le temps des grandes villes, déplore Camus, on a amputé le monde d'une partie de sa vérité, de ce qui fait sa permanence et son équilibre : la nature, la mer, etc. ³⁷³ ».

On l'aura compris, la répulsion qu'éprouve Camus à l'égard de la ville cristallise son rejet de la civilisation industrielle et du progrès technique destructeur de la nature. Néanmoins, les vieilles cités de cultures latines ou grecques, telles Florence³⁷⁴, Vicence³⁷⁵, Gènes ou Athènes, en tant que symboles de l'art et de la culture, semblent, pour leur part, échapper à la condamnation de Camus. L'exemple du voyage en Europe que fait Mersault, héros de *La Mort heureuse*, est à ce titre très instructif : au cours de son périple, le jeune algérois souffre dans Prague (ville industrielle au cœur de l'Europe) de solitude, de crises d'angoisse et de claustrophobie qui le mettent dans un état de nausée existentielle, mais dès qu'il parvient en Italie, et qu'il aperçoit au lointain la lumineuse Gênes avec ses cyprès et ses oliviers, la fibre lyrique renaît comme à chaque fois que Camus relate un retour vers la patrie méditerranéenne : « dans le train qui le menait à

³⁷² Albert Camus, « Retour à Tipaza », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p. 148.

³⁷³ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p.164.

³⁷⁴ Sur Florence, Camus écrit dans « Le Désert » : « Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. » Albert Camus, « Le Désert », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.70.

³⁷⁵ À Vicence, Camus ressent une telle communion avec le monde que l'espoir d'un au-delà devient pour lui insignifiant : « Pour moi, aucune promesse d'immortalité dans ce pays. Que me faisait de revivre en mon âme, et sans yeux pour voir Vicence, sans mains pour toucher les raisins de Vicence, sans peau pour sentir la caresse de la nuit. » Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p.94.

*Gênes à travers l'Italie du Nord, [Mersault] écoutait les mille voix qui en lui chantaient vers le bonheur.*³⁷⁶ »

De même, certaines cités portuaires comme Alger, Tipaza ou New York sont parfois absoutes d'être des villes, car chacune, comme l'explique Jean Sarocchi, possède un port qui ouvre sur l'espace marin. Ces villes apparaissent, de ce fait, dans l'œuvre de Camus, comme des sortes d'îles, du moins symboliquement. Et si l'Amsterdam de Jean-Baptiste Clamence ne jouit pas de cette faveur, c'est justement parce que le Zuyderzee, est, comme nous l'avons vu, une mer fermée.

L'exemple le plus probant de cette connexion entre « île » et « ville » est incarné par New York. Dans ses *Journaux de Voyages*, la mégalopole américaine, temple du progressisme et incarnation de la civilisation industrielle, apparaît à Camus comme « hideuse » et « inhumaine³⁷⁷ », car il y domine « un parfum de fer et de ciment³⁷⁸ ». Dans un autre texte, *La mer au plus près*, Camus décrit non seulement son étouffement et son angoisse à Manhattan, mais surtout comment il parvient à s'en défaire : « un appel au lointain de remorqueur venait me rappeler que cette ville, citerne sèche, était une île.³⁷⁹ ». Il suffit donc à Camus d'entendre les sirènes venant du port pour que la mégalopole « hideuses et inhumaine » se transforme en île et que cesse sa claustrophobie urbaine.

Mais si les vieilles cités de culture et les villes portuaires peuvent échapper à la condamnation de Camus, « toute cité moderne, affirme Jean Sarocchi, en tant qu'elle est moderne et se prête aux spéculations technocratiques ou marxistes, lui semble hideur et démesure³⁸⁰. » L'affirmation de Hegel, selon laquelle « Seule la ville moderne offre à l'esprit le terrain où il peut prendre conscience de lui-même.³⁸¹ », paraît à Camus aussi juste qu'affligeante. Il s'en désole et ironise : « il n'y a de conscience que dans les rues.³⁸² » Ce n'est donc pas un hasard si Meursault, héros de *L'Étranger*, endure l'absurdité de vivre dans la ville d'Alger, et si Jean-

³⁷⁶ Albert Camus, *La mort heureuse*, op.cit. p.96.

³⁷⁷ Albert Camus, *Journaux de voyages*, Gallimard « Folio », Paris, 2013. p.25.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.27.

³⁷⁹ Albert Camus, « La mer au plus près », *Noces suivi de L'Été*, op.cit., p.170.

³⁸⁰ Jean Sarocchi, *Camus*, op.cit., pp.49-50.

³⁸¹ Albert Camus, *Carnets II*, op.cit., p.164.

³⁸² *Ibid.*

Baptiste Clamence, exilé à Amsterdam, décrit la capitale hollandaise comme l'enfer de Dante « *Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ?* » Dans *Le Minotaure ou la halte à Oran*, petit texte de *Noces*, Oran s'apparente, pour sa part, à un labyrinthe :

« *On s'attend à une ville ouverte sur la mer, lavée, rafraîchie par la brise des soirs. Et, mis à part le quartier espagnol, on trouve une cité qui présente le dos à la mer, qui s'est construite en tournant sur elle-même, à la façon d'un escargot. Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d'un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. Depuis longtemps, les Oranais n'errent plus. Ils ont accepté d'être mangés.*³⁸³ »

Oran est décrite comme une cité emmurée et isolée du monde. Le narrateur utilise les champs lexicaux de l'enfermement et du cercle pour accentuer le sentiment de claustrophobie que la ville lui inspire : elle « présente le dos à la mer » ; elle « s'est construite en tournant sur elle-même à la façon d'un escargot » elle est une sorte de « grand mur circulaire » que vient recouvrir « un ciel dur » ; elle évoque, enfin, un labyrinthe où l'on perd le fil d'Ariane nostalgique qui doit mener vers la mer, vers *l'île*.

Ailleurs, dans un autre texte, *La Peste*, le docteur Bernard Rieux regrette qu'Oran ait été construite en tournant le dos à une « *baie au dessin parfait* » au point qu'il « *soit impossible d'apercevoir la mer* » et qu'il faille « *toujours aller la chercher.* »³⁸⁴ Rien de surprenant alors dans le fait que Camus ait pu choisir cette ville algérienne comme décor de son roman, pour y relater l'isolement et le désespoir d'une population confrontée à une épidémie meurtrière. L'épidémie de peste, en apportant à Oran la souffrance, la terreur, l'exil et la mort, vient accentuer du même coup l'isolement topographique de la ville, car si dans l'Oran de *Le Minotaure*, la population n'est menacée que par « l'ennui », dans l'Oran de *La Peste*, elle doit faire face à un fléau apocalyptique sur le point de la décimer :

³⁸³ Albert Camus, « Le Minotaure », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.85-86

³⁸⁴ Albert Camus, *La Peste*, *op.cit.*, p.13.

« Pendant que nos concitoyens essayaient de s'arranger avec ce soudain exil, la peste mettait des gardes aux portes et détournait les navires qui faisaient route vers Oran. Depuis la fermeture, pas un véhicule n'était entré dans la ville. À partir de ce jour-là, on eut l'impression que les automobiles se mettaient à tourner en rond.³⁸⁵ »

Une autre ville, Paris, a pu également susciter l'aversion de Camus. La capitale française, qu'il n'aimait pas et où il fut contraint de vivre pour des raisons pratiques, apparaît souvent dans son œuvre comme l'incarnation de la mégalopole tentaculaire, lieu d'aliénation où l'on perd tout contact avec le monde et le réel :

« Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité. Ainsi de l'étrange et fugitive renommée que cette ville dispense.³⁸⁶ »

Paris évoque à Camus *L'allégorie de la caverne*³⁸⁷ de Platon, où l'humanité est personnifiée par des prisonniers enchaînés au fond d'une grotte, divaguant et prenant les ombres qui se reflètent sur la proie rocheuse pour la réalité. En cela, Paris, représente pour Camus le lieu de la spéculation, de l'abstraction, où des intellectuels délirent. Elle est également, comme Oran ou Amsterdam, un lieu d'exil et d'enfermement, une sombre caverne aux antipodes de la lumineuse terre natale, de l'Algérie :

« Nous avons appris, loin de Paris, qu'une lumière est dans notre dos, qu'il nous faut nous retourner en rejetant nos liens pour la regarder en face, et que notre tâche avant de mourir est de chercher, à travers tous les mots, à la nommer.³⁸⁸ »

En 1947, Camus relisant les notes de ses cahiers³⁸⁹ qu'il tenait depuis 1935, s'aperçoit qu'au fil des années « les paysages disparaissent peu à peu » et en conclut que « *Le cancer moderne [le] ronge [lui] aussi*³⁹⁰ ». C'est justement à Paris, et plus généralement dans les grandes villes industrielles françaises et

³⁸⁵ *Ibid.*, p.76.

³⁸⁶ Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.150.

³⁸⁷ L'allégorie de la Caverne est exposée par Platon dans le Livre VII de *La République*.

³⁸⁸ Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.150.

³⁸⁹ À partir de 1935, Camus a tenu des cahiers qui lui servaient d'instrument de travail. On leur a donné le titre de *Carnets*, pour éviter toute confusion avec les « Cahiers d'Albert Camus ».

³⁹⁰ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p.211.

européennes, ceinturées « *d'horribles faubourg*³⁹¹ » où des sirènes appellent au travail des ouvriers miséreux « *au milieu d'un fouillis de tours, de bâtiments* » et de « *grosses cheminées portant à leur sommet vers un ciel enténébré leur dépôt de scories*³⁹² » que Camus a pris conscience que la plus épouvantable et la plus révoltante des injustices est celle qui ajoute à la laideur du monde moderne, la misère et la rudesse du climat : « *On trouve dans le monde beaucoup d'injustices, mais il en est une dont on ne parle jamais, qui est celle du climat*³⁹³. » De cette injustice-là, lui, l'enfant pauvre d'Alger, fils du soleil et de la Méditerranée, a longtemps été, sans le savoir, préservé.

*« Lorsque la pauvreté se conjugue avec cette vie sans ciel ni espoir qu'en arrivant à l'âge d'homme j'ai découverte dans les horribles faubourgs de nos villes, alors l'injustice dernière, et la plus révoltante est consommée : il faut tout faire, en effet, pour que ces hommes échappent à la double humiliation de la misère et de la laideur*³⁹⁴ »

Si pour Camus, « *l'homme a besoin de pain et de justice, et s'il faut faire ce qu'il faut pour satisfaire ce besoin, il a besoin aussi de beauté pure, qui est le pain de son cœur*.³⁹⁵ » Or, dans une Europe méprisant l'art, une Europe enténébrée, aux hivers rudes, où domine une civilisation industrielle qui supprime la beauté naturelle, « *La pauvreté ne peut être vécue* » et la vie elle-même devient insupportable.

C'est cette même *injustice du climat* qui pousse Marthe, l'héroïne du *Malentendu*, au fratricide. Pour écrire cette pièce de théâtre où le désenchantement atteint son comble, Albert Camus s'est inspiré d'un effroyable fait divers, rapporté le 6 janvier 1936 par *L'Écho d'Alger*, dont voici le résumé :

*« Effroyable tragédie. Aidée de sa fille, une hôtelière tue pour le voler un voyageur qui n'était autre que son fils. En apprenant leur erreur la mère se pend, la fille se jette dans un puits.*³⁹⁶ »

³⁹¹ Albert Camus, « Préface » de *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.* p.16.

³⁹² Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p.39.

³⁹³ Albert Camus, « Préface » de *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.* p.16.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p.185.

³⁹⁶ *L'Écho d'Alger*, le 6 janvier 1935, cité par Roger Grenier dans *Albert Camus, Soleil et ombre*, *op.cit.*, p. 155.

Dans la pièce de théâtre, le mobile n'est pas à proprement parler financier. Marthe exhorte sa mère réticente à assassiner le voyageur – qui n'a pas su trouver ses mots pour se faire reconnaître des siens –, « *non pas pour l'argent, mais pour l'oubli*³⁹⁷ » et pour fuir « *cette ville pluvieuse* », « *ce pays d'ombre* », « *cette terre sans horizon*³⁹⁸. » En somme, Marthe cherche à échapper au monde lugubre et désenchanté où elle a grandi pour rejoindre une sorte d'eldorado qu'elle appelle la « *maison devant la mer*³⁹⁹ », or « *il faut beaucoup d'argent pour vivre devant la mer*⁴⁰⁰. » Marthe, qui n'a que vingt ans, n'a plus « *de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage du printemps et le printemps l'odeur de la misère*⁴⁰¹ » Elle veut rejoindre l'Afrique du Nord. Elle rêve de son soleil, de ses plages, et s'insurge contre l'injustice qui lui a été faite :

« *Moi, je suis restée ici. Je suis restée, petite et sombre, dans l'ennui, enfoncée au cœur du continent et j'ai grandi dans l'épaisseur des terres. Personne n'a embrassé ma bouche et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer.*⁴⁰² »

En fait, *Le Malentendu* exprime avec véhémence le désenchantement et la nostalgie de Camus. Nous avons déjà mentionné que la pièce a été écrite dans un contexte particulier : celui de la guerre et de l'Occupation. En 1942, Camus avait tenté de quitter la France pour retourner en Algérie, mais avec le débarquement des Alliés en Afrique du Nord et l'occupation nazie du Sud de la France, il s'était retrouvé coincé à Panelier, petite ville au centre de l'Hexagone. Il y avait passé un hiver rude, loin de son pays et des êtres qu'il chérissait. Ainsi, dans la prière d'insérer de sa pièce, Camus écrit :

« *Le Malentendu est certainement une pièce sombre. Elle a été écrite en 1943, au milieu d'un pays encerclé et occupé, loin de tout ce que j'aimais. Elle porte les couleurs de l'exil*⁴⁰³. »

³⁹⁷ Albert Camus, *Le Malentendu*, op.cit., p.192.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.160.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.192.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.160.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.203.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰³ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, op.cit., p.149.

Dans *Le Malentendu* on retrouve, exprimé de façon violente, les thèmes majeurs de l'œuvre Camus : le désenchantement et l'exil qui ont nécessairement pour corolaire la nostalgie d'un paradis perdu. Certes ces thèmes sont moins apparents à la lecture cursive que les thèmes de l'absurde et de la révolte, mais comme nous l'avons montré, l'œuvre les signale de manière obsédante.

Nous avons également constaté au cours des pages précédentes que le dégoût de Camus pour le progressisme et la civilisation industrielle s'exprime dans l'œuvre à travers l'antagonisme entre les symboles de la *ville* et de l'*île*, avec toutes les nuances et les inversions que cette opposition comporte (île malheureuse, villes symboles du grand art, etc.). Cet antagonisme peut aussi parfois s'amplifier, comme dans *Le Malentendu* et *La Chute*, en opposant cette fois-ci l'Europe, en tant que lieu de l'exil et de la culpabilité, à la Méditerranée, Royaume de l'innocence et de la communion avec le monde.

Il nous faut maintenant nous pencher sur l'œuvre de Romain Gary pour voir comment l'idée de progrès, en tant que puissance de désenchantement et de démythification va prendre forme.

6. Le printemps silencieux

Romain Gary, à l'instar d'Albert Camus, a exprimé dans son œuvre une forte défiance à l'égard du progressisme et de la civilisation moderne. Cependant, la critique garyenne du progrès va prendre, comme nous allons le voir, une forme singulière, différente de celle de Camus. En fait, on ne trouve pas chez l'auteur de *La Promesse de l'aube* la dualité camusienne entre deux univers clos (la ville et l'île). Au contraire, l'œuvre de Gary ouvre sur le monde. Chaque roman suscite le dépaysement, l'évasion et se déroule dans un lieu géographique différent.

Cette divergence entre les deux auteurs étudiés dans la manière avec laquelle ils ont abordé la question du progrès, est bien plus profonde qu'il n'y paraît. Elle laisse transparaître des sensibilités et des tempéraments différents. Ainsi, Camus, faisant face à un monde *désenchanté* qu'il juge chaotique et absurde, éprouve la

nostalgie d'un *paradis perdu*, qu'il nomme « [sa] *nostalgie d'unité*⁴⁰⁴ » ou son « *désir d'unité*⁴⁰⁵ », c'est-à-dire, une « *exigence de clarté et de cohésion*⁴⁰⁶ » que seul l'art et la littérature sont en mesure de lui restituer. On admettra aisément que cette nostalgie qui hante Camus, et qui constitue chez lui, d'après Sarocchi, un véritable trait de caractère⁴⁰⁷, n'est pas étrangère au fait qu'il ait revendiqué une sorte d'*autochtonie*, c'est-à-dire une fidélité à son enfance, au monde pauvre où il est né et à sa terre natale.

Au contraire, Romain Gary est en quelque sorte un *nomade*, un *Juif errant* prônant le cosmopolitisme. Il aspire dans sa vie comme dans son œuvre à ce qu'il nomme la « multiplicité », et non pas au « désir d'unité » qu'il frappe de dérision en y décelant une « *nostalgie du Père perdu*.⁴⁰⁸ » Dans son testament littéraire, *Vie et Mort d'Emile Ajar*, Gary écrit : « *La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité.*⁴⁰⁹ » Or, si l'on songe au parcours de Romain Gary – de Vilnius, lieu de sa naissance, à Los Angeles où il fut nommé Consul Général de France, en passant par la Pologne, la France, l'Angleterre, l'Afrique, l'Amérique latine, et tous les recoins du monde qu'il n'a cessé de sillonner –, sa vie entière apparaît comme une suite d'évasions, de déracinements (parfois forcés), d'assimilation de langues et de cultures étrangères, de pérégrination à travers le monde à la recherche d'inspiration et de réincarnation : « *Mes courses à travers le monde, écrit-il, sont une poursuite du Roman, d'une vie multiple.*⁴¹⁰ »

On effleure ici, à travers l'*autochtonie* et le « désir d'unité » de Camus, l'*errance* et l'aspiration à la « multiplicité » de Gary ce qui sépare peut-être le plus intimement ces deux écrivains. Cette divergence va influencer jusqu'à la conception que chacun des auteurs étudiés se fait de la création littéraire. Ainsi, concernant le profil de l'œuvre de Camus, on pourrait en résumer les étapes

⁴⁰⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.73.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.75.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 41.

⁴⁰⁸ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 529.

⁴⁰⁹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Emile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 1410.

⁴¹⁰ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, p.279.

successives en adoptant avec l'auteur de *L'Étranger* l'image d'une spirale⁴¹¹ centripète. Son œuvre gravite, pour ainsi dire autour d'un « centre »⁴¹², « d'un soleil enfoui⁴¹³ », comme l'écrit Camus, ou encore d'une « source unique⁴¹⁴ », qu'il situe dans : « ce monde de pauvreté et de lumière où [il a] longtemps vécu.⁴¹⁵ »

Dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, Albert Camus va jusqu'à résumer son entreprise de création littéraire à une volonté de remonter à cette source. Le travail littéraire n'est d'ailleurs rien d'autre, selon lui, qu'un « long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert.⁴¹⁶ » Il y aurait donc, dans l'œuvre de Camus, ce que Sarocchi qualifie de « pente régressive⁴¹⁷ » et nostalgique, c'est-à-dire, un *retour en arrière* qui (comme nous l'avons montré précédemment) mène au paradis perdu, aux îles fortunées, à Tipaza, aux sources secrètes et mythiques de l'œuvre.

Rien de tel chez Romain Gary. Il serait d'ailleurs plus approprié de parler, en ce qui le concerne, d'une *projection en avant*, d'une attente, d'une sorte de *messianisme* qu'il a lui-même revendiqué et thématiqué à maintes reprises dans ses textes. Dans l'un des passages clés des *Racines du ciel*, Gary revendique ainsi : « une aspiration incessante et tourmentée orientée en haut et en avant – un besoin d'infini, une soif, un pressentiment d'ailleurs, une attente illimitée⁴¹⁸ ». Ces personnages sont souvent en attente d'un événement avenir, d'un *messie*, d'une promesse, ou de ce que le narrateur de *Gros-Câlin* qualifie de « fin de l'impossible⁴¹⁹ ». Toutefois ces aspirations sont toujours confrontées à ce même *impossible* – qu'Albert Camus appelle « l'absurde » – et auquel Gary a tenté

⁴¹¹ Camus, décrivant les phases successives de la formation d'une œuvre artistique, a lui-même eu recours à l'image de la « spirale » se rapprochant de son centre. Ainsi dans « L'Énigme », il écrit : « Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour. S'il est médiocre, chaque œuvre l'en éloigne et le centre est alors partout, la lumière se défait. », Albert Camus, « L'Énigme », *op.cit.*, p. 150.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Albert Camus, « préface » de *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.* p.32.

⁴¹⁷ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.* p.40.

⁴¹⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op.cit.*, p.272.

⁴¹⁹ Romain Gary, *Gros-Câlin*, Gallimard « Folio », Paris, 2014, p.26.

d'échapper en multipliant les vies, les modes d'écriture, les voyages et les identités.

Bien évidemment, le "messianisme" dont il est question ici n'est pas religieux. Il prend plutôt, dans l'œuvre de Gary, la forme d'un idéal humaniste, c'est-à-dire, l'attente d'un *progrès décisif* qui permettrait à l'homme de se réaliser, de se libérer de l'histoire en tant que succession de désastres pour engendrer un monde nouveau. Il offre également l'occasion de concevoir la possibilité d'une condition autre que la condition de finitude à laquelle l'humanité est soumise. C'est dans cette perspective que Gary a pu concevoir l'homme « *comme une tentative révolutionnaire en lutte contre sa propre donnée biologique, morale [et] intellectuelle*⁴²⁰. » Ailleurs, dans l'épigraphe des *Oiseaux vont mourir au Pérou*, Romain Gary a écrit :

« L'homme – mais bien sûr, mais comment donc, nous sommes parfaitement d'accord : un jour il se fera ! Un peu de patience, un peu de persévérance : on n'en est plus à dix mille ans près. Il faut savoir attendre, mes bons amis, et surtout voir grand, apprendre à compter en âges géologiques, avoir de l'imagination : alors là, l'homme ça devient tout à fait possible, probable même : il suffira d'être encore là quand il se présentera. Pour l'instant, il n'y a que des traces, des rêves, des pressentiments...⁴²¹ »

L'avènement de cette humanité réconciliée, vivant dans « *une totale spiritualité et un total amour*⁴²² », comme l'affirme ironiquement Saint-Denis, l'un des personnages des *Racines du Ciel*, est cependant projeté dans un avenir si lointain – « *une bagatelle de quelques centaines de milliers d'années*⁴²³ » – que tout espoir de voir cet événement se concrétiser devient illusoire, car comme l'écrit Gary dans *Les Mangeurs d'étoiles* : « *Les limites du possible ne [peuvent] qu'être péniblement repoussées millimètre par millimètre sans jamais voler en éclats.*⁴²⁴ »

⁴²⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 161.

⁴²¹ Romain Gary, *les Oiseaux vont mourir au Pérou*, *op.cit.*, p.9. Signalons que Romain Gary a attribué cette citation, qu'il a placée en tête de son recueil de nouvelles, à un certain Sacha Tsipotchkine, auteur des *Promenades sentimentales au clair de lune*. En vérité (comme l'a montré Myriam Anissimov, dans *Romain Gary, le Caméléon*, *op.cit.*, p.494.), il s'agit d'une œuvre et d'un écrivain fictifs. Le véritable auteur de cet exergue n'est autre que Gary lui-même.

⁴²² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op.cit.*, p. 19.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op.cit.*, p.36.

En attendant que l'homme mette fin à l'*impossible* et qu'il accède à cet hypothétique état d'harmonie absolue, rien ne l'empêche d'en rêver et de le pressentir à travers l'imaginaire et la création artistique :

« La création artistique, affirme Gary, naît de ce que l'homme n'est pas, de ce qu'est la réalité. Elle est une technique d'assouvissement, illusoire et fugace, d'un désir de maîtrise et d'affirmation que l'œuvre ne fait que pallier, faisant renaître une frustration encore plus grande et un besoin d'authenticité vécue encore plus tyrannique.⁴²⁵ »

Pour Romain Gary, si l'art et le roman peuvent jouer le rôle de palliatifs permettant, le temps de la création ou de la lecture, de combler provisoirement l'insatisfaction fondamentale qui accable l'homme, ils ne l'aident pas, pour autant, à mieux endurer le réel, ou pire, à y consentir, le condamnant ainsi à l'inertie. Au contraire, la création artistique ne fait, selon lui, qu'accroître cette insatisfaction et peut, de ce fait, susciter le désir de changer le réel.

Si une bonne partie de l'œuvre de Romain Gary est bel et bien portée par un élan *messianique*, et si lui-même a pu affirmer qu'il croyait au *progrès*, il n'en a pas moins déploré le malaise qu'a pu susciter l'avènement de la civilisation industrielle au sein des sociétés occidentales, ainsi que les effets néfastes produits par les progrès techniques sur la nature et les sociétés traditionnelles. C'est que Romain Gary, à l'instar d'Albert Camus, reconnaît que le rêve d'un retour à une civilisation préindustrielle est vain. Mais s'il accepte les bienfaits des progrès techniques, il n'en refuse pas moins leurs ravages. En somme, Gary voudrait que le progrès soit mis au service de l'homme et non qu'il l'asservisse :

« Je crois à la liberté individuelle, proclame-il, à la tolérance et aux droits de l'homme. Il se peut qu'il s'agisse là aussi d'éléphants démodés et anachroniques, survivants encombrants d'une époque géologique révolue : celle de l'humanisme. Je ne le pense pas, parce que je crois au progrès, et que le progrès véritable porte en lui les conditions indispensables à leur survie⁴²⁶. »

⁴²⁵ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p.13.

⁴²⁶ Romain Gary, « Note de l'auteur », *Les Racines du ciel*, *op.cit.*, p. 8.

On trouve une illustration probante de la critique que Romain Gary fait de l'idée du progrès dans *Adieu Gary Cooper*. De façon générale, Gary aborde dans ce roman le désenchantement et le nihilisme d'une jeunesse américaine des années 60 en perte de repères, et qui doit parfois s'exiler pour échapper à la conscription forcée dans des guerres impérialistes qu'elle abhorre. Le titre du roman indique du reste que la figure du héros américain sans peur ni reproche, incarnée par Gary Copper, et usée jusqu'à la corde par le cinéma hollywoodien, n'est plus de mise. Tout comme d'ailleurs « *l'Amérique des certitudes*⁴²⁷ », celle qui, sûre d'elle-même et de sa mission divine sur terre, avait libéré l'Europe occidentale du joug nazi. Dans *Adieu Gary Cooper*, Gary fait dire à l'un de ses personnages, Bug, que l'Amérique des années 60 a découvert pour la première fois de son histoire « *'l'absurde'* » et « *'l'angoisse de l'être'* »⁴²⁸, autrement dit, elle a été rattrapée par la crise de conscience et le désenchantement qui sévissent en Europe depuis la fin de la guerre. Elle se retrouve désormais confrontée à ses propres contradictions et aux doutes que suscitent en elle la guerre du Vietnam, les ghettos noirs et les émeutes raciales.

Pour revenir à la critique garyenne de l'idée du progrès, arrêtons-nous un instant sur un point fondamental, souligné par Albert Camus dans *L'homme révolté*, et selon lequel toutes les théories du progrès auraient en commun d'envisager la nature « *comme un objet, non de contemplation, mais de transformation.* »⁴²⁹ Si nous avons montré précédemment que le problème de la protection de la nature préoccupait Albert Camus, on sait l'importance que cette même question a pu prendre dans l'œuvre de Romain Gary⁴³⁰.

Dans *Adieu Gary Cooper*, l'un des personnages du roman, un dominicain, le Révérend Père Bourre, se référant à l'ouvrage de Rachel Carson⁴³¹, dénonce la

⁴²⁷ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, *op.cit.*, p. 25.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴²⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p.241.

⁴³⁰ Nous avons déjà mentionné que Romain Gary est habituellement considéré comme l'auteur du premier roman écologique en France (*Les Racines du Ciel*), publié à une époque où la préservation de l'environnement n'intéressait guère l'intelligentsia française.

⁴³¹ Rachel Carson (1907-1964) est une zoologiste et biologiste américaine. Elle s'est engagée pour la protection de l'environnement et fut l'auteur d'un ouvrage retentissant, *Silent Spring (printemps silencieux)*, qui fit couler

volonté qui a pu caractériser la civilisation occidentale de dominer, de transformer et de purifier la nature au point de l'atteindre dans son essence même :

« Je voudrais vous parler des insecticides, dit le dominicain. Les nouveaux insecticides sont formidables. Il y avait pas mal de parasites, de vieilles vermines et de vers rongeurs à détruire. Ils réussissaient ça très bien. Mais l'ennui, avec ces insecticides puissants, c'est qu'ils finissent par empoisonner la nature elle-même. Vous avez peut-être lu le livre de Rachel Carson, Le printemps silencieux ? Elle a montré d'une manière définitive et effrayante comment, à force de vouloir purifier la nature, nous avons fini par l'atteindre dans son essence même, dans sa beauté, dans sa fécondité, dans ses chants multiples, dans son admirable foisonnement. Le résultat, c'est le printemps silencieux d'une nature privée de ses cigales et de ses oiseaux.⁴³² »

À travers l'exemple des insecticides anéantissant la « beauté » de la nature, « sa fécondité », « ses chants multiples » et son « admirable foisonnement », c'est bien l'idée de progrès qui est mise en cause par le dominicain. La civilisation moderne, en considérant la nature comme un simple objet exploitable et transformable selon les besoins du moment, participe à sa démythification, à sa désacralisation, en somme, à son anéantissement et à l'avènement d'un monde stérile.

Le progrès qui devait, à en croire les philosophes des Lumières et les scientifiques du XIX^e siècle, mener l'humanité vers un monde meilleur, semble, selon le dominicain, avoir trahi ses promesses : *« ils prétendaient œuvrer pour le grand printemps, mais lorsque le printemps fut venu, on s'aperçut qu'il n'était plus que silence⁴³³. »* Camus, lui aussi, redoutait l'avènement de ce jour : *« où la silencieuse création naturelle sera tout entière remplacée par la création humaine, hideuse et fulgurante, retentissante des clameurs révolutionnaires et guerrières.⁴³⁴ »* Notons en passant que chez Camus l'image est inverse : la destruction de la nature ne débouche pas, comme c'est le cas pour Gary, sur un monde muet, au contraire

beaucoup d'encre dans les années 60 et amena les autorités américaines à interdire les DDT et d'autres pesticides néfastes pour la nature.

⁴³² Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, op.cit., pp.169-170.

⁴³³ *Ibid.*, p.170.

⁴³⁴ Albert Camus, *Carnets II*, op.cit., p.198.

c'est la nature qui est silencieuse comparativement à la fureur et aux « clameurs révolutionnaires et guerrières » qui caractérisent la civilisation contemporaine.

Pour en revenir au dominicain, signalons qu'il ne se contente pas de dénoncer les effets délétères des pesticides sur la nature ; son propos est plus profond qu'il n'y paraît et les objectifs de son discours sont ailleurs :

« Vos D.D.T. idéologiques ont fait exactement le même travail. Pour chaque mensonge odieux et chaque insecte nuisible qu'ils détruisaient, ils tuaient aussi une parcelle de vie, de vérité et de beauté⁴³⁵. »

Le Révérend Père Bourre, on l'aura compris, ne condamne la dégradation de la nature que pour mieux illustrer et donner plus de force à sa dénonciation du délitement des croyances religieuses et du phénomène de rationalisation en cours en Occident. Il va jusqu'à comparer l'impact des idéologies modernes sur la société à celle des D.D.T sur la nature. Si les pesticides stérilisent cette dernière, la démythification qu'implique le rationalisme a pour conséquence l'appauvrissement de l'imaginaire et la destruction des mythes (à la fois « mensonges odieux » et « parcelle de vie, de vérité et de beauté »). Le dominicain, faisant face à un auditoire dubitatif et goguenard, prophétise finalement « *un réveil religieux*⁴³⁶ », après avoir fait le constat d'une jeunesse nihiliste ayant perdu tout lien avec le sacré :

« Je ne sais pas qui vous a fauché le gâteau. C'est peut-être la science, Freud, ou Marx ou la prospérité, ou peut-être l'avez-vous détruit à coup d'insecticides. Mais il vous manque terriblement, et vous êtes prêts à mettre n'importe quoi à la place.⁴³⁷ »

Incontestablement, c'est dans *Les Racines du ciel* que Romain Gary aborde avec le plus de profondeur la question de la dégradation de la nature par les progrès techniques, et ce qu'implique cette dégradation sur l'avenir de l'espèce humaine et sur l'idée que l'homme se fait de lui-même et du monde où il vit.

⁴³⁵ Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, op.cit., p. 170.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p.171.

Le roman se déroule au milieu du XX^e siècle, à une époque charnière où l’Afrique, entamant sa lutte pour se soustraire à la domination coloniale, se trouve confrontée à une équation insoluble : concilier la préservation de la nature, des traditions et de l’âme africaine tout en accompagnant la marche forcée vers la modernité que lui impose le monde contemporain, et qui, justement, ne peut se faire sans la destruction de la nature et des modes de vie traditionnels.

C’est dans cette perspective que Laurançot, inspecteur des chasses au Tchad, sensibilisé par l’engagement de Morel pour la protection des éléphants, déplore que la notion de “progrès” puisse être employée pour désigner la dégradation systématique et irrémédiable des beautés naturelles :

« Comment pouvons-nous parler de progrès, s’interroge-t-il, alors que nous détruisons encore autour de nous les plus belles et les plus nobles manifestations de la vie ? Nos artistes, nos architectes, nos savants, nos penseurs suent sang et eau pour rendre la vie plus belle, et en même temps nous nous enfonçons dans nos dernières forêts, la main sur la détente d’une arme automatique. Ce Morel, s’il n’existait pas, il faudrait l’inventer. [...] Bon Dieu, je me sens capable de rejoindre son maquis, son noyau de résistance. [...] Il faut lutter contre cette dégradation de la dernière beauté de la terre et de l’idée que l’homme se fait des lieux où il vit. Est-ce que nous ne sommes vraiment plus capables de respecter la nature, la liberté vivante, sans aucun rendement, sans utilité, sans autre objet que de se laisser entrevoir de temps en temps.⁴³⁸ »

L’inspecteur des chasses, Laurançot, a parfaitement saisi l’enjeu du combat que mène Morel. Face à « une œuvre colossale et pressante⁴³⁹ » de modernisation de l’Afrique qui aura pour conséquence la disparition inéluctable du monde ancien, de sa faune, de sa flore et de ses paysages, Morel mène une lutte acharnée pour la conservation de ce qu’il qualifie de « marge humaine⁴⁴⁰ », c’est-à-dire, la préservation d’une parcelle du monde où tout ce qui n’a ni rendement utilitaire ni efficacité puisse subsister.

⁴³⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., pp. 83-84.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Dans cette optique, les éléphants africains, ces animaux sauvages, rétifs à toute domestication, « *encombrants, anachroniques, menacés de toutes parts*⁴⁴¹ », incarnent, pour Morel, cette part sacrée, mythique du monde et de l'homme, cette *marge* que ce dernier doit impérativement préserver, au risque de perdre son humanité. Au-demeurant, le combat de Morel n'est ni plus ni moins qu'un projet de refondation radicale de la civilisation :

*« Il faut absolument que les hommes parviennent à préserver autre chose que ce qui leur sert à faire des semelles, ou des machines à coudre, qu'ils laissent de la marge, une réserve où il leur serait possible de se réfugier de temps en temps. C'est alors seulement que l'on pourra commencer à parler d'une civilisation. Une civilisation uniquement utilitaire ira toujours jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'aux camps de travail forcé. »*⁴⁴²

Ici, est dénoncé le fait que la prééminence des valeurs utilitaristes au sein de la civilisation occidentale a eu pour conséquence de produire un monde dépourvu de tout horizon de sens et de toute finalité, où la seule préoccupation digne d'attention semble être l'accroissement exponentiel des moyens, de la rentabilité et de la performance. Or, comme l'a très bien compris Morel, la désacralisation de la nature et sa transformation en un vulgaire objet exploitable et transformable à volonté, ne peut déboucher, en dernier ressort, que sur les « camps de travail forcé », et donc sur l'asservissement et à la chosification de l'homme lui-même.

*Aussi, Morel en tant que « Saboteur de l'efficacité totale et du rendement absolu, [...] allait faire tout son possible pour que l'homme demeurât à jamais comme un bâton dans ces roues-là. Il défendait une marge où ce qui n'avait ni rendement utilitaire ni efficacité tangible, mais demeurait dans l'âme humaine comme un besoin impérissable, pût se réfugier. C'était ce qu'il avait appris derrière les barbelés des camps de travail forcé. C'était une instruction, une leçon que ni lui ni ses camarades n'étaient près d'oublier. Voilà pourquoi il avait choisi de mener avec tant d'éclat sa campagne. »*⁴⁴³

Morel qui fut, durant la guerre, enfermé dans un centre de concentration, a vu de ses propres yeux et a vécu dans sa chair l'exploitation et le ravalement de la

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 186.

personne humaine au rôle de pion ou de simple outil de travail au service du rendement et de l'efficacité. Or, si l'on pose pour principe, avec Morel, que la désacralisation puis l'anéantissement de la nature doivent nécessairement aboutir à la démythification de l'homme (c'est-à-dire à la perte de sa part « mythique » et « poétique » que Gary appelle sa « *part Rimbaud*⁴⁴⁴ »), alors on comprend que la lutte de Morel pour la préservation des splendeurs de la nature n'a d'autre but que de protéger l'humanité elle-même. Car comme le souligne Morel, il n'y a pas de : « *distinction digne d'être soulignée entre l'espèce humaine et la nature [...] lorsqu'on défend l'une, on défend l'autre*⁴⁴⁵ ».

On voit ici se dessiner un humanisme écologique, fondée sur la préservation de la part sacrée et mythique du monde, de la nature et de l'homme. On peut également constater, comme le fait remarquer Christophe Pérez, que l'humanisme défendu par Gary dans *Les Racines du ciel* :

*« n'est pas étriqué, il ne vise pas à placer l'homme au centre des préoccupations. Il a, au contraire, compris que la vie de l'homme ne sera préservée qu'à la condition de préserver la vie en générale pour restaurer la solidarité et l'interdépendance entre les espèces. »*⁴⁴⁶

Signalons au passage que cet humanisme garyen trouve à bien des égards son pendant dans l'humanisme promu par Claude Lévi-Strauss, qui, dans son ouvrage, *L'Origine des manières de table*, a écrit :

« En ce siècle où l'homme s'acharne à détruire d'innombrables formes vivantes, après tant de sociétés dont la richesse et la diversité constituaient de temps immémorial le plus clair de son patrimoine, jamais, sans doute, il n'a été plus nécessaire de dire, comme font les mythes, qu'un humanisme bien ordonné ne commence pas par soi-même, mais place le monde avant la vie, la vie avant l'homme, le respect des êtres avant l'amour propre ; et que même un séjour d'un ou deux millions d'années sur terre, puisque de toute façon il connaîtra un terme, ne saurait servir d'excuse à une espèce

⁴⁴⁴ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op.cit., p. 270.

⁴⁴⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., p. 261.

⁴⁴⁶ Christophe Pérez, Romain Gary, *La Comédie de l'absolu*, op.cit., p. 176.

*quelconque, fût-ce la nôtre, pour se l'approprier comme d'une chose et s'y conduire sans pudeur ni discrétion*⁴⁴⁷. »

Au-delà de la question de la préservation de la nature, Romain Gary a abordé dans son roman, *Les Mangeurs d'étoiles*, un autre problème crucial (soulevé ci-dessus par Claude Lévi-Strauss) : celui concernant la disparition des sociétés traditionnelles broyées par le monde moderne. Claude-Lévis Strauss partage avec Romain Gary le constat selon lequel le triomphe des valeurs utilitaristes dans le monde n'a pas seulement eu pour conséquence d'appauvrir de manière dramatique la biodiversité, il est également à l'origine d'une uniformisation des sociétés et des peuples, autrement dit, d'un appauvrissement de la diversité et de la richesse du patrimoine culturel universel.

Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, une Étatsunienne, fervente idéaliste, à la recherche d'une cause à défendre, débarque dans un pays d'Amérique centrale. Elle y rencontre un amérindien, José Almayo, issu des classes les plus défavorisées de la société, et s'éprend de lui. Par la suite, elle assiste à la fulgurante ascension politique de son amant, qui va le mener, au sommet de l'État, et lui permettre d'instaurer une dictature implacable.

L'Américaine s'engage alors corps et âme dans des causes chimériques : cultiver un dictateur totalement inculte et apporter le progrès dans l'un des pays les plus arriérés du monde. Elle va ainsi y installer le réseau téléphonique et y faire construire des routes, des gratte-ciels, des universités, des musées d'art contemporain. Mais les incompatibilités culturelles qui la séparent de José Almayo et des réalités du pays, rendent son dévouement vain et incompréhensible pour le dictateur. De plus, sa volonté d'apporter le progrès dans le pays va avoir des répercussions désastreuses sur la carrière politique de son amant :

« [José Almayo] avait fait des erreurs et c'était l'Américaine qui était responsable de la plupart d'entre-elles. Le réseau téléphonique nouveau [...] avait dressé contre lui les populations [...] C'était le signe d'un

⁴⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 422. Cité par Christophe Pérez, *Ibid.*, note 150, p. 346.

changement, une menace de plus contre leurs traditions, leurs coutumes [...] Elles voulaient rester éloignées, ignorées et oubliées. Chaque route nouvelle signifiait la fin de leur monde et l'arrivée des conquistadors nouveaux, avec leurs machines ; leurs ingénieurs et leur électricité. (...) José savait que dans les villages les sorciers et les chefs de tribus commençaient à dire qu'il ne respectait plus les coutumes de ses ancêtres et qu'il était vendu aux nouveaux conquérants⁴⁴⁸ ».

On perçoit dans l'extrait précédent une critique de l'occidentalisation du monde. On sait, par ailleurs, que Romain Gary connaissait fort bien le monde latino-américain, où il mena une partie de sa carrière diplomatique. Il a vu de ses propres yeux la misère abjecte et l'exclusion où sont réduites les populations amérindiennes qui, arrachées à leurs modes de vie ancestraux, sont totalement déculturées. Le progrès signifie pour ces populations « *l'arrivée des conquistadors nouveaux* » apportant d'abord des machines monstrueuses qui détruisent la forêt dont dépend entièrement leur subsistance, et propageant par la suite la misère, la drogue, l'exploitation, l'expropriation ...

Dans *Les Racines du ciel*, cette opposition entre monde moderne et monde traditionnel prend la forme d'un affrontement entre deux systèmes de valeurs et deux représentations de la civilisation : la première, essentiellement traditionnelle et africaine, est fondée sur une vision *mythique* du monde ; la seconde, matérialiste, portée par un idéal progressiste, a été introduite en Afrique par la colonisation.

L'affrontement entre ces deux points de vue antinomiques est essentiellement pris en charge, dans le roman, par deux personnages, l'un incarnant l'âme africaine, l'autre les idéaux occidentaux : Saint Denis, un Français, administrateur colonial au Tchad, et Waïtari, un autochtone, ancien député au Parlement français, reconverti en révolutionnaire anticolonialiste.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est l'autochtone africain, Waïtari, qui se fait le chantre des idées nouvelles et des valeurs progressistes de l'Occident, tandis que l'administrateur français, Saint-Denis, défend de toutes ses

⁴⁴⁸ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op.cit.*, pp. 305-306.

forces les croyances et les modes de vie traditionnels de l'Afrique. Rien de surprenant dans cette interversion, car comme souvent, Romain Gary aime à brouiller les pistes, à inverser les rôles et les identités, ce qui lui permet de peindre le monde dans sa complexité et d'éviter toute essentialisation.

Pour Saint-Denis, l'Occidental africanisé, qui a toujours « *rêvé d'être un noir, d'avoir une âme de noir, un rire de noir*⁴⁴⁹ », l'Afrique est le dernier refuge « magique », le dernier *paradis terrestre* où il soit encore possible d'échapper au désenchantement occidental, « *au matérialisme plat des blancs, à leur pauvre sexualité, à la triste religion des blancs, à leur manque de joie, à leur manque de magie*⁴⁵⁰. » Pour cette raison, l'administrateur qui s'est fondu parmi les tribus autochtones, s'est donné pour tâche de sauver « l'âme africaine » :

*« Depuis vingt ans, je n'avais qu'un but, on pourrait presque dire une obsession : sauver nos noirs, les protéger contre l'invasion des idées nouvelles, contre la contagion matérialiste, contre l'infection politique, les aider à sauvegarder leurs traditions tribales et leurs merveilleuses croyances, les empêcher de marcher sur nos traces. Rien ne m'enchantait davantage que de voir mes noirs pratiquer leurs rites. »*⁴⁵¹

Saint Denis éprouve un tel dégoût contre « *cette odieuse bête blindée que l'on appelle Occident*⁴⁵² » qu'il va jusqu'à s'initier aux rites chamaniques que lui enseigne son ami Dwala, un chamane, chef d'une tribu oulée. Il partage d'ailleurs avec ce sorcier la même méfiance et la même hostilité à l'égard de « *la civilisation et ses poisons*⁴⁵³ » :

« La seule différence entre nous était que je connaissais mieux le péril qui menaçait notre monde pastoral, péril que Dwala ne faisait que pressentir confusément. Je lui en parlais souvent, mais il m'était difficile d'expliquer toute l'horreur de ce que nous appelions le progrès technique. Il n'y avait pas en langue Oulé des mots assez forts pour l'exprimer. Il n'y avait aucun terme équivalant à nos termes techniques, à nos inventions sans cesse renouvelées, et j'étais obligé de faire appel à des images traditionnelles qui

⁴⁴⁹ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., p. 146.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, pp. 147-148.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 148.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 125.

*avaient toujours un sens magique, pour exprimer ce qui manquait totalement de magie.*⁴⁵⁴ »

La détermination sans faille dont fait preuve Saint-Denis pour préserver ce monde « magique », totalement incompatible avec « l'horreur des progrès techniques », l'amène à rejeter catégoriquement la proposition faite par Waïtari de rejoindre la lutte anticolonialiste. Il reproche au révolutionnaire de vouloir dénaturer son peuple, de chercher à inoculer aux Africains les « *idéologies maniques*⁴⁵⁵ » de l'Europe, accomplissant ainsi au profit de l'Occident « *la conquête définitive de l'Afrique*⁴⁵⁶ ». Or, selon Saint-Denis, cette entreprise visant à transformer l'âme africaine ne pourra être menée à terme sans « *une oppression et une cruauté auprès desquelles le colonialisme n'aura été qu'une eau de rose*⁴⁵⁷. » C'est pour cette raison que l'administrateur, faisant face à Waïtari, affirme : « *Tant que je serai là, [...], personne ne viendra remplacer nos cérémonies magiques par les réunions du parti...*⁴⁵⁸ »

Waïtari, l'africain occidentalisé, suspecte, pour sa part, Saint-Denis d'aimer « *les noirs par misanthropie, comme on aime les bêtes* » et proclame : « *nous n'avons que faire de cet amour-là.*⁴⁵⁹ » Il va même jusqu'à accuser l'administrateur colonial de racisme : « *vous êtes un réactionnaire et un raciste par-dessus le marché*⁴⁶⁰ ». Cette accusation n'est peut-être pas totalement sans fondement, puisque, Saint-Denis, tout en actualisant le vieux *mythe du bon sauvage*⁴⁶¹, semble considérer que les noirs appartiennent à une autre humanité, qu'il mythifie et sépare de l'humanité blanche. De plus, il désigne souvent les Africains en employant des adjectifs

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Le mythe du bon sauvage* renvoie à une *mythification* des hommes premiers et des sociétés primitives vivant au contact de la nature. Il s'est développé dans la littérature occidentale à partir de la découverte des Amériques et a pris son essor au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, notamment chez Montaigne (*Des Cannibales*), Voltaire (*L'ingénu*), Diderot (*Supplément au voyage de Bougainville*), etc.

possessifs « *mes noirs*⁴⁶² », « *nos noirs*⁴⁶³ » qui donnent à son discours une connotation fortement paternaliste pour ne pas dire colonialiste.

Enfin, Waïtari soupçonne l'administrateur français, à travers son besoin irréprensible de merveilleux et sa quête de réenchâtement, de vouloir échapper à toute confrontation au réel. Cela revient à dire que Saint-Denis, ignorant les atrocités du colonialisme et cherchant à s'en laver les mains, se serait réfugié, selon Waïtari, « *au cœur de l'Afrique « magique », l'Afrique des rites religieux et des sorciers.*⁴⁶⁴ »

Le révolutionnaire, pour sa part, mue par une volonté de démythification totale, annonce que « *le temps du paradis terrestre est à jamais révolu.* » Car selon lui, « *Les peuples noirs ont beaucoup trop souffert de leurs superstitions et de leur besoin de merveilleux*⁴⁶⁵. » Pour ce faire, il s'est donné pour objectif de faire disparaître à jamais tous : « *les us et coutumes, sorciers, tam-tams et négresses à plateau...*⁴⁶⁶ ». Il veut non seulement faire pénétrer par la force les idées nouvelles dans des « *cervelles obscurcies par les traditions primitives*⁴⁶⁷ », mais aussi moderniser et industrialiser son pays quel qu'en soit le prix :

*« Moi, je leur ferai bâtir les routes, les mines, les usines et les barrages. Moi, je peux. Parce que je suis moi-même un Africain, que je sais ce qu'il faut, et que j'en connais le prix. Ce prix, je suis prêt à le payer. Ils l'ont payé en Russie. Et regardez-les aujourd'hui... »*⁴⁶⁸

En vérité, « *la volonté de puissance* » qui caractérise Waïtari laisse transparaître comme le perçoit le parlementaire Robert Dajeau, un degré extrême « *de frustration psychologique et de solitude.*⁴⁶⁹ » Waïtari est, en effet, totalement isolé et prêche dans le désert. Son propre peuple le méprise et le tient à l'écart, car percevant en lui, à juste raison, une menace pour la pérennité de leurs croyances et de leurs coutumes ancestrales. Seule la France « *pouvait le comprendre et*

⁴⁶² Romain Gary, *Les Racines du ciel*, op.cit., p. 148.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 388.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 326.

*l'apprécier*⁴⁷⁰», mais le député a été contraint de rompre avec la puissance coloniale, essentiellement parce que le système parlementaire français ne pouvait satisfaire ses ambitions de pouvoir absolu.

À travers l'affrontement entre Saint-Denis et Waitari, nous touchons à l'un des enjeux de notre sujet : on voit clairement, dans les extraits précédents se dessiner l'opposition entre deux mondes : le premier *désenchanté* (au sens wébérien du terme), matérialiste, progressiste et en expansion continue, le second « magique », *pré-rationnel* et sur le point d'être anéanti par le premier. Cette opposition qui structure le récit entier laisse transparaître deux couples antithétiques : le heurt réaction/révolution, et le duel entre quête de réenchantement et tentation démythificatrice. Dans les deux cas, les personnages sont amenés à choisir une vision du monde au détriment de l'autre.

Signalons, toutefois, qu'aucune de ces postures idéologiques, présente dans le roman, ne semble prendre le dessus. Cela s'explique par le fait que Romain Gary, comme nous l'avons déjà évoqué, a lui-même préconisé, dans *Pour Sganarelle*, qu'aucune valeur, aucune idéologie ne devait dominer ni l'ensemble du roman « *ni même les personnages, mais seulement certains d'entre eux*⁴⁷¹ » Il ajoute qu'une *contre philosophie* doit toujours apparaître « *devenant une source de conflit*⁴⁷² ». En cela, Romain Gary refuse que le roman ne soit asservi à des valeurs ou à des considérations extérieures, que ces considérations soient d'ordre moral, esthétique, politique, idéologique ou philosophique. Au contraire, « *les valeurs, les idéologies, les situations, les sociétés, les mondes habités* » doivent être, selon lui, « *utilisés, exploités, par le romancier* » et mis au service de l'œuvre tout comme le « *peintre choisit les couleurs dominantes dans un souci qui n'est pas celui de servir les couleurs, mais uniquement le tableau.*⁴⁷³ »

Au-delà de l'opposition, omniprésente dans les *Racines du ciel*, entre les thèses révolutionnaire et réactionnaire, un troisième terme de la dialectique semble être

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁷¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 24.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 24.

incarné par la lutte que mène Morel pour la protection de la faune africaine. Selon lui, il faut « *non seulement aller de l'avant, mais encore s'encombrer des éléphants, s'attacher au pied un boulet de ce poids*⁴⁷⁴ ». Il y a dans la révolte de Morel une sorte de tension entre des forces contraires : la volonté spirituelle et les appétits inférieurs de l'homme. Morel n'annule pas cette opposition, il la prend en charge et l'amplifie : il veut à la fois que l'homme aille de l'avant et qu'il préserve une « marge ».

Ainsi, contrairement à Waïtari et à Saint-Denis, il ne renonce à rien, ni au réel ni au mythe. Par là même l'héroïsme de Morel fait écho à cette sentence pascalienne, mises en exergue dans *Les lettres à un ami allemand* de Camus : « *On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois.*⁴⁷⁵ »

En conclusion, nous rappellerons que la critique garyenne des progrès techniques apparaît dans son œuvre selon trois optiques :

1. Dégradation des beautés naturelles et appauvrissement de la biodiversité.
2. Démythification des valeurs et des idéaux qui suscite, au sein des sociétés occidentales, désenchantement et nihilisme.
3. Déculturation des sociétés traditionnelles par la destruction systématique de leurs modes de vie et de leurs croyances.

Pour autant, rappelons-le encore, Romain Gary n'est pas partisan d'un retour à l'ère préindustrielle. Pour preuve son œuvre elle-même est portée, comme nous l'avons vu, par des idéaux progressistes, voire *messianiques*. En fait, l'auteur des *Racines du Ciel* ne s'oppose aux méfaits des progrès techniques que pour défendre les valeurs et les idéaux progressistes et humanistes qu'il ne cesse de questionner, et dont il teste la validité dans ses œuvres de fiction.

⁴⁷⁴ Romain Gary, *Les Racines du Ciel*, *op.cit.*, p. 265.

⁴⁷⁵ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, *op.cit.*, p. 9.

CHAPITRE V

L'homme face à l'absurde et à la Puissance

1. Absurde et désenchantement

Au cours des chapitres précédents, nous avons tenté de mettre en évidence la présence du thème du *désenchantement du monde* dans les textes de fiction camusiens et garyens. Nous avons ainsi assisté à l'émergence d'un monde ravagé par la guerre, démythifié par les sciences, enlaidi et uniformisé par les progrès techniques. Il nous faut à présent nous pencher sur les conséquences du *désenchantement* sur l'homme lui-même, telles qu'elles ont été exprimées dans les œuvres respectives d'Albert Camus et de Romain Gary.

D'ores et déjà, nous pouvons poser un premier principe : il y aurait, parallèlement au phénomène de *désenchantement du monde*, dont rendent compte les travaux des sociologues et des philosophes – et qui renvoie essentiellement au processus de sécularisation des sociétés contemporaines –, un *désenchantement* proprement *individuel*, qui correspondrait à une sorte de *hiatus* profond entre les aspirations d'un individu et la réalité. Or, le contraste entre d'un côté « *ce désir éperdu de clarté* » qui « *résonne au plus profond de l'homme*⁴⁷⁶ » comme l'écrit Albert Camus, et de l'autre, un monde dépourvu de toute signification et de toute finalité, est justement à l'origine de ce que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* appelle le *sentiment de l'absurdité* :

« *Quel est donc cet incalculable sentiment qui prive l'esprit du sommeil nécessaire à la vie ? Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité.*⁴⁷⁷ »

Ce monde « *privé d'illusion et de lumière* » où « *l'homme se sent un étranger* », qu'évoque ci-dessus Albert Camus, est, en fait, un monde *désenchanté*, dans la

⁴⁷⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

mesure où les valeurs, les mythes, les croyances qui permettaient de l'« expliquer » et le rendaient « familier » y sont désormais inopérants. Il ne subsiste alors qu'une réalité *intégrale*, désertée par le divin et affranchi de toute illusion. C'est en tout cas ce que laisse entendre Albert Camus, même s'il n'emploie pas l'épithète *désenchanté* de manière explicite.

Mais si l'on va du principe que la notion de *désenchantement* implique par définition la suspension d'un état initial *d'enchantement* (suggéré dans l'extrait ci-dessus par l'image d'une « patrie perdue »), et qu'il peut favoriser en même temps la quête d'un *réenchantement* (qu'évoque cette fois-ci l'image d'une « terre promise »), alors nous pouvons considérer que la principale conséquence du phénomène de *désenchantement du monde* sur le plan individuel est le développement du *sentiment de l'absurde*. Celui-ci étant défini essentiellement par Camus comme un « divorce » entre l'homme et la réalité « l'acteur et son décor ». De ce fait, l'absurde ne se trouve ni dans le monde ni dans l'homme, « *mais dans leur présence commune*⁴⁷⁸ ». Il jaillit, comme le précise Camus, de la « *confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.*⁴⁷⁹ »

Dans un tout autre texte, Camus attribue à l'essai de son professeur Jean Grenier⁴⁸⁰, *Les Îles*⁴⁸¹ (ouvrage qui a profondément marqué sa jeunesse et son œuvre), sa double initiation à la culture et au *désenchantement*. Curieusement, c'est Jean Grenier, cet homme venu des rivages embrumés de la Bretagne, qui a enseigné au jeune algérois et à ses camarades l'amour de la Méditerranée :

« *Il nous fallait, écrit Camus, qu'un homme, par exemple né sur d'autres rivages, amoureux lui aussi de la lumière et de la splendeur des corps, vînt nous dire, dans un langage inimitable, que ces apparences étaient belles, mais qu'elles devaient périr et qu'il fallait alors les aimer désespérément. Aussitôt ce grand thème de tous les âges se mit à retentir en nous comme une bouleversante nouveauté. La mer, la lumière, les visages, dont une sorte d'invisible barrière soudain nous séparait, s'éloignèrent de nous, sans*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸⁰ Jean Grenier (1898-1971), écrivain et philosophe. De 1930 à 1936, il assura des cours de philosophie au lycée Alger et eut pour élève Albert Camus. Ce dernier lui dédia plus tard *L'Envers et l'Endroit* ainsi que *L'homme révolté*.

⁴⁸¹ *Les îles* est un essai de Jean Grenier, publié en 1933.

*cesser de nous fasciner. Les Îles venaient, en somme, de nous initier au désenchantement ; nous avons découvert la culture.*⁴⁸² »

Ici, Camus emploie explicitement le mot « *désenchantement* » pour exprimer son initiation à la culture. Cette initiation semble avoir mis fin à une période d'innocence, à la vie rudimentaire et heureuse de l'enfance, en prise directe avec le monde, dont il ne reste plus que le vague souvenir d'un *Éden* lointain. On constate également dans l'extrait précédent que l'expérience faite par le jeune Camus du *désenchantement* a eu pour conséquence immédiate de le séparer du monde par une sorte de « barrière invisible ». Le réel en perdant les sens illusoire dont il était revêtu, acquiesce en même temps, comme l'écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* « *cette épaisseur et cette étrangeté*⁴⁸³ », qui n'est autre qu'une manifestation du sentiment de l'absurde.

À partir de ce qui précède, on comprend que l'absurde tel qu'il est défini par Camus – en tant que confrontation entre les exigences de familiarité et de cohérence auxquelles aspire l'homme et le silence déraisonnable du monde –, constitue une notion clef qui va nous permettre non seulement d'étudier les effets du *désenchantement du monde* sur l'homme, mais également d'appréhender les rapports qu'entretient ce dernier avec une réalité marquée par l'absence de toute *mythologie*.

Si Albert Camus a consacré à la notion de l'absurde un essai entier (*Le Mythe de Sisyphe*), Romain Gary, pour sa part, s'y est à plusieurs reprises attardé dans *Pour Sganarelle*. Gary a, par ailleurs, développé dans cet essai un concept plus ou moins proche de celui de *l'absurde*, et sur lequel nous reviendrons ultérieurement, celui de la *Puissance*. Mais avant d'examiner la manière dont les auteurs étudiés ont mis en scène dans leurs fictions le rapport l'homme/réel, nous allons d'abord nous attacher, au cours des prochaines pages, à répondre aux trois questions suivantes : Que signifie l'absurde chez Albert Camus et Romain Gary ? Quelles conséquences en tirent-ils ? Enfin à quoi renvoie la notion de *Puissance* forgée par Romain Gary ?

⁴⁸² Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 21.

⁴⁸³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op.cit.*, p.31.

2. L'absurde un point de départ

C'est dans *Le Mythe de Sisyphe* qu'Albert Camus s'est attelé à cerner la notion de l'absurde. D'entrée de jeu, dans la « note de l'auteur », il réfute que sa démarche ne soit une démarche philosophique : « *Les pages qui suivent traitent d'une sensibilité absurde qu'on peut trouver éparse dans le siècle – et non d'une philosophie absurde*⁴⁸⁴ ». Camus semble même, dès la première phrase de son essai, nier d'un trait de plume toute la philosophie « *il n'y a qu'un problème philosophique sérieux, c'est le suicide*.⁴⁸⁵ » Son but n'est pas non plus de faire de la métaphysique, mais seulement de proposer « *la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit*⁴⁸⁶ », et de peindre la condition de l'homme moderne confronté à un monde déserté par le divin.

Comme nous l'avons vu, l'absurde surgit, selon Camus, du rapport de l'homme et du réel, des exigences raisonnables de l'homme et de l'irrationalité du monde. Mais avant de cerner la notion en elle-même, et d'explorer la sensibilité absurde chez un certain nombre de penseurs et d'écrivains⁴⁸⁷, Camus propose d'abord, dans son essai, d'énumérer les sentiments qui peuvent comporter de l'absurde. Pour ce faire, il donne les exemples suivants :

- La lucidité soudaine qui survient après une *lassitude due à une vie machinale*. Celle qui peut, par exemple, saisir un ouvrier ou un fonctionnaire de bureau piégé dans la nasse du quotidien et de la répétition des mêmes tâches.
- *La finitude*, c'est-à-dire l'angoisse liée au temps et à la mort.
- *L'irréductibilité et l'étrangeté* du monde « *redevenu lui-même* », car dépouillé des sens illusoire et des artifices que l'homme plaçait en lui et dont il n'a plus la force d'user.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.16.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.17.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.16.

⁴⁸⁷ Pour ne citer que Chestov, Jaspers, Kierkegaard, Heidegger, Dostoïevski, Kafka et Kirilov...

- *L'inhumanité des hommes* qui se manifeste par exemple à travers « *l'aspect mécanique de leur geste*⁴⁸⁸ », leur attitude exagérée et grotesque, qui peut susciter un malaise ou « *une chute devant l'image de ce que nous sommes*⁴⁸⁹ ».

Certes, Camus reconnaît que cette liste n'est pas exhaustive⁴⁹⁰ et que ces « *remarques n'ont rien d'originales*⁴⁹¹ », mais il faut, selon lui, d'abord « *s'assurer des évidences pour pouvoir s'interroger ensuite sur les questions primordiales*⁴⁹². » Alors qu'il entamait à peine la rédaction du *Mythe de Sisyphe*, Camus concédait déjà dans une lettre destinée à son épouse Francine Faure que « *L'absurdité de la vie est un bateau éculé pour intellectuels d'après-guerre.*⁴⁹³ » D'ailleurs, il aurait bien pu partir d'une image aussi usuelle que « *'la fuite du temps'* » ou « *'tout le monde est mortel'*⁴⁹⁴ », mais selon lui, le sujet importe peu, car la pensée ne se déploie qu'à partir de l'instant où « *l'on pousse avec rigueur et honnêteté la logique des lieux communs*⁴⁹⁵ ».

Le sentiment de l'absurde, qui n'est en fin de compte qu'un sentiment parmi d'autres, trouve pourtant sa pertinence et sa force, selon Camus, dans le fait qu'il « *ait donné sa couleur à tant de pensées et d'actions entre les deux guerres.*⁴⁹⁶ » Cependant, Camus insiste sur le fait qu'il ne vise pas à redécouvrir ou à refaire le constat de l'absurde – constat dont sont d'ailleurs « *partis presque tous les grands esprits*⁴⁹⁷ ». Ce qui compte à ses yeux, comme il le souligne, dès 1938, dans sa critique de *La Nausée* de Sartre, ce sont : « *les conséquences et les règles d'action qu'on en tire.*⁴⁹⁸ » Idée que Camus reformule d'entrée dans la « note de l'auteur » du *Mythe de Sisyphe* : « *l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ « *L'énumération achevée, on n'a cependant pas épuisé l'absurde* », note en bas de page, *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁹³ Lettre expédiée à Francine Faure, le 24 novembre 1939, cité par Olivier Todd, *Albert Camus, une vie, op.cit.*, p. 292.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Albert Camus, *L'homme révolté, op.cit.*, p. 22.

⁴⁹⁷ Extrait tiré de la critique qu'Albert Camus a faite de *La Nausée* de Sartre dans « Alger-Républicain », oct. 1938, cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 124.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

dans cet essai comme un point de départ.⁴⁹⁹ » L'absurde constitue donc pour Camus la prémisse de sa démarche réflexive. Il est en quelque sorte l'évidence première sur laquelle il va construire sa pensée :

« Ce que je sais, ce qui est sûr, ce que je ne peux nier, ce que je ne peux rejeter, voilà ce qui compte. Je peux tout nier, de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte et me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie⁵⁰⁰ »

À partir des deux termes contraires qui fondent l'absurde, à savoir, d'une part l'« appétit de résoudre » et l'« exigence de clarté » qui caractérisent l'homme et de l'autre « l'irréductibilité du monde à un principe rationnel et raisonnable⁵⁰¹ », Camus, en « cartésien de l'absurde⁵⁰² », tire les deux certitudes qui vont guider toute sa démarche. Après avoir examiné le problème du suicide et conclut son incompatibilité avec l'absurde, dans la mesure où ce dernier est « en même temps conscience et refus de la mort⁵⁰³ », Camus s'oppose aux philosophes classiques, qui partant du constat de l'absurdité de l'existence et prenant acte de l'impuissance de la raison, font ce que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* qualifie de « saut » vers Dieu ou autres transcendances, qui s'apparenterait à un véritable *suicide philosophique*.

Aussi Camus refuse-t-il catégoriquement *le pari de Pascal* et lui substitue « *le pari déchirant et merveilleux de l'absurde⁵⁰⁴* ». Celui-ci consiste à une adhésion totale au monde de l'ici-bas, à un amour passionné de la vie et au maintien, à travers l'absurde mis en évidence par la conscience, d'une lucidité tendue à l'extrême pour qu'enfin « *Le corps, la tendresse, la création, l'action, la noblesse humaine* » trouvent « *leur place dans ce monde insensé.⁵⁰⁵* » La crise du sens n'est

⁴⁹⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.16.

⁵⁰⁰ *Ibid.* p.75.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² La formule a été utilisée par Jean-Paul Sartre dans son hommage à Albert Camus « Camus par Sartre », publié quelques jours après le décès de Camus dans *France Observateur*, le 7 janvier 1960. <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20120111.OBS8521/camus-par-sartre.html>

⁵⁰³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.79.

⁵⁰⁴ *Ibid.* p.77.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

donc plus considérée uniquement comme une déchirure, mais également comme une *chance* et comme l'occasion de rendre le monde à nouveau disponible pour la création de nouvelles valeurs. Mais sur quelle valeur Camus va-t-il s'appuyer pour dépasser l'absurde ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, s'il semblait légitime à Albert Camus de tenir compte, du moins dans une première étape, de la *sensibilité absurde* et de faire le diagnostic de ce « mal de l'esprit » et du siècle, il lui est, cependant, impossible de voir dans cette sensibilité autre chose « *qu'un point de départ, l'équivalent sur le plan de l'existence, du doute systématique.* ⁵⁰⁶ » À la manière du doute méthodique de Descartes, l'absurde a fait en quelque sorte table rase. Il va permettre à Camus de réorienter sa recherche. Or, en dehors du suicide, ou du « saut » qui fait intervenir un espoir supraterrestre, l'une des seules positions philosophiques qui semble cohérente aux yeux de Camus c'est la *révolte* :

« *Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première est la seule évidence qui me soit donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte* ⁵⁰⁷. »

Camus tire ainsi de l'absurde une valeur fondamentale qui permet en même temps son dépassement : la *révolte*. Celle-ci surgit selon lui de la contradiction que porte en elle-même l'expérience absurde. L'homme se trouvant confronté à un monde déraisonnable, à une condition injuste et incompréhensible, proteste, exige que cesse le scandale et revendique « *l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît.* ⁵⁰⁸ »

C'est dans *L'homme révolté* qu'Albert Camus poursuivra et élargira la réflexion entamée dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il va passer, d'un essai à l'autre, d'une peinture de l'individu confronté à l'absurde et tenté par le suicide, à une réflexion plus vaste en s'interrogeant sur la manière dont la révolte (caractérisant l'homme moderne) a pu aboutir à l'avènement de régimes totalitaires et au meurtre de masse. Mais avant de mobiliser toutes ses connaissances et toute sa culture en

⁵⁰⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

vue de dessiner un panorama complet de la révolte à partir des points de vue philosophique, historique, littéraire et artistique, Camus revient momentanément, dans *L'homme révolté* sur la question de l'absurde pour mieux s'en départir.

S'il rappelle d'entrée de jeu que l'idée du non-sens a intensément marqué la période contemporaine, il lui dénie pourtant toute prétention universelle : « *l'intensité d'un sentiment n'entraîne pas qu'il soit universel.*⁵⁰⁹ » Il reconnaît également que, sans son dépassement, l'absurde ne peut mener qu'à une impasse :

« L'erreur de toute une époque a été d'énoncer, ou de supposer énoncer, des règles générales d'action à partir d'une émotion désespérée, dont le mouvement propre, en tant qu'émotion, était de se dépasser. »⁵¹⁰

Dans cette perspective, Camus fait remarquer que toute pensée qui verrait dans l'absurde son fondement et tenterait de le maintenir du début à la fin de ses raisonnements ne pourrait déboucher que sur une aberration logique :

« Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu'elle s'exprime. Elle donne par là un minimum de cohérence à l'incohérence, elle introduit de la conséquence dans ce qui, à l'en croire, n'a pas de suite. La seule attitude cohérente fondée sur la non-signification serait le silence, si le silence à son tour ne signifiait. L'absurdité parfaite essaie d'être muette. Si elle parle, c'est qu'elle se complaît ou, comme nous le verrons, qu'elle s'estime provisoire. »⁵¹¹

Selon Camus, toute théorie philosophique qui ferait de la non-signification une fin en soi porterait en elle-même une contradiction foncière qui la condamnerait à ne produire que des raisonnements incohérents. Car si l'on va du principe que tout savoir est fondé sur la connaissance du sens d'une donnée, l'absurde, pour sa part, en tant que privation de sens ne peut être connu. Par conséquent, les théories de la non-signification contredisent leur propre définition philosophique du fait même qu'elles tentent d'exprimer ce qui par essence est inconnu et donc incommunicable. En effet, nommer le *non-sens*, et chercher à l'exprimer, c'est du

⁵⁰⁹*Ibid.* p. 22.

⁵¹⁰*Ibid.* pp. 22-23.

⁵¹¹*Ibid.* p. 21.

même coup exprimer quelque chose qui a du sens. C'est pour cette raison que la seule attitude cohérente fondée sur la non-signification semble être le « silence ».

Sauf, bien évidemment, si l'on considère, à la manière de Camus, que le constat de l'absurde n'est qu'une étape provisoire, « *un passage vécu, un point de départ, une critique vécue, l'équivalent sur le plan de l'existence, du doute systématique.*⁵¹² » Pour cette raison, Camus va tenter, dans *L'homme révolté* de dépasser cette « émotion désespérée » en lui substituant la notion de *révolte* afin d'y chercher les règles d'action que l'absurde n'a pas su lui donner.

De là, on peut conclure que l'absurde n'a été qu'une première étape dans le cheminement réflexif de Camus. Il en connaissait la puissance et surtout les limites. Tout en réfutant les solutions faciles du suicide et des métaphysiques de consolation, il a, par le dépassement de l'absurde, dégagé des valeurs de fraternité et de résistance que résume sa formulation renouvelée du cogito cartésien : « *je me révolte donc nous sommes.*⁵¹³ » Rappelons, enfin, qu'en abordant la question du non-sens, Camus n'a fait que raisonner sur une idée très répandue chez la plupart des écrivains de sa génération. Qu'en est-il alors pour Romain Gary ? Comment a-t-il appréhendé le problème de l'absurde et quelle conséquence en a-t-il tiré ?

3. Triompher de l'absurde par le rire

C'est dans *Pour Sganarelle, Recherche d'un personnage et d'un roman* que Romain Gary s'est penché sur la question de l'absurde pour en faire la critique et en proposer le dépassement. Dans son essai, tout en se défendant d'élaborer une quelconque *théorie du roman*, Gary y expose pourtant sa propre conception de l'art romanesque qu'il qualifie de *roman total*. Face aux courants dominants de son époque, particulièrement le *nouveau roman*, dont le chef de file, Robbe-Grillet⁵¹⁴, avait proclamé la désuétude de tous les procédés romanesques

⁵¹² *Ibid.* p.23.

⁵¹³ *Ibid.* p.38.

⁵¹⁴ Alain Robbe-Grillet (1922-2008), romancier français.

classiques⁵¹⁵, Gary se fait en quelque sorte le défenseur d'une conception traditionnelle du roman. On ne s'étonnera donc pas sur le fait que les auteurs auxquels il se réfère dans son essai soient presque tous (excepté Malraux et Cervantès) des monuments du XIX^e siècle : Tolstoï, Proust, Balzac, Dostoïevski...

En substance, l'œuvre romanesque *totale*, telle que la conçoit Romain Gary, doit exercer une sorte de « *souveraineté sereine*⁵¹⁶ », une suprématie absolue sur les éléments qui la constituent, et que le romancier exploite et utilise comme de simples ingrédients. Autrement dit, « *l'histoire, les êtres, les groupes sociaux, les valeurs, les philosophies* » doivent être « *asservis, annexés, réduits, excluant tout rapport d'égalité, toute coïncidence*⁵¹⁷ » avec l'œuvre. Le roman est de ce fait considéré comme une « *valeur en soi*⁵¹⁸ », il est « *son propre but souverain et supérieur*⁵¹⁹ » et ne doit en aucun cas être soumis à ce qui l'a inspiré ou à toute autre considération qui lui soit extérieure :

« *L'œuvre règne sournoisement, écrit Gary, par son mensonge romanesque aux allures de réalité, elle possède le monde et se possède totalement hors de toute soumission à ce qui l'a inspiré : c'est en ce sens que je parle ici et je continuerai à parler d'un roman total.*⁵²⁰ »

Par conséquent, il ne saurait y avoir, pour Romain Gary, d'art ou de roman « engagés » qui puiseraient leur valeur de la justesse d'une cause défendue : « *Tout art [...] 'engagé', affirme-t-il, est un avortement lorsqu'il veut d'abord servir autre chose que lui-même.*⁵²¹ » De même la conception camusienne du roman en tant que « *philosophie mise en image.*⁵²² » lui est totalement étrangère. Rappelons ici que *L'Étranger* de Camus se présente comme la parabole – image mise en

⁵¹⁵ Dans son essai, *Pour un nouveau roman*, publié en 1963, Alain Robbe-Grillet a contesté avec virulence la prédominance des procédés romanesques traditionnels (narrateur, intrigue, personnage...) et a tenté de tracer une nouvelle voie pour le roman.

⁵¹⁶ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p.21.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.23.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.22.

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.*, p.92.

⁵²² « *Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images.* » est une formule célèbre qu'Albert Camus a employée dans sa critique de *La Nausée* de Sartre. Cité par Jean Sarocchi, *Camus, op.cit.*, p15. Camus a également écrit dans ses *Carnets* : « *On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.* » *Carnets I, op.cit.*, p.18.

récit – du *Mythe de Sisyphe*. Tout comme *La Peste* peut être considérée comme l'illustration de certaines thèses développées dans *L'homme révolté*.

C'est dans cette perspective que Romain Gary va condamner sévèrement la conception du roman dominante depuis le début du XX^e siècle. Roman qu'il juge excessivement pessimiste et nihiliste, et qu'il va jusqu'à qualifier de roman *totalitaire*. Selon lui, les origines du mal découleraient principalement de Kafka, mais Gary n'épargne dans son réquisitoire ni Sartre ni Céline ni même Camus qu'il classe dans la catégorie des « romanciers totalitaires » car n'ayant du monde qu'une vision exclusive :

« *Totalitaire c'est-à-dire à l'opposé de total : soumission au lieu de maîtrise. Kafka, Céline, Camus, Sartre enferment l'homme et le roman dans une seule situation, une seule vision exclusive. Ils nous clouent dans la fixité absolue et donc autoritaire, irrémédiable, de leur définition sans appel, dans une « condition » sans sortie : Kafka dans l'angoisse de l'incompréhension, Céline dans la merde, Camus dans l'absurde, Sartre dans le néant et tous leurs disciples combinés dans l'aliénation, l'incommunication, ou dans une irréalité littéraire.*⁵²³ »

Notons en passant que l'emploi du mot « totalitaire » a été reproché à Romain Gary, car jugé à juste raison « excessif ». Il semblerait que l'auteur de *Pour Sganarelle* cherchait à travers l'usage de ce mot à provoquer un séisme, à susciter la polémique et le débat. Mais pour en revenir à l'essentiel, retenons de l'extrait précédent que, contrairement au *roman total* (tirant sa valeur de lui-même et ne reconnaissant à aucun des rapports de l'homme avec le monde un caractère essentiel), le *roman totalitaire* dont les principaux représentants sont Kafka, Céline, Camus et Sartre, se caractérise, selon Gary, par la « soumission » de l'œuvre romanesque à des considérations philosophiques qui lui sont extérieures et à une conception du monde unilatérale et monolithique où « *l'homme, souligne Gary, est pris dans un huis clos dont toutes les issues sont soigneusement bouchées*⁵²⁴ »

Si Jean-Paul Sartre tire du constat du *néant* la nécessité de l'action et du choix, et si Albert Camus propose le dépassement de l'absurde par la révolte, cela ne

⁵²³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p.25

⁵²⁴ *Ibid.*

change pourtant rien, d'après l'auteur de *Pour Sganarelle*, à « *cette situation de l'œuvre : celle d'une définition irrémédiable en-elle-même.*⁵²⁵ » C'est dans cette optique que Romain Gary va reprocher à Albert Camus d'extraire de l'absurde certaines conséquences qui ne peuvent en aucune façon « *remédier au caractère absolu de la définition tragique dont on [les] fait découler*⁵²⁶ », et qui plus est, se jouant « *à l'extérieur du roman lui-même* », « *ne peuvent rien pour lui*⁵²⁷ ». Gary fait également remarquer que Camus, dans *L'Étranger*, « *à travers la beauté de chaque page* » contredit⁵²⁸ sa propre définition philosophique : « *l'incompatibilité* » est *communiquée, l'absurde n'empêche pas la recherche et la réalisation de la perfection artistique.*⁵²⁹ »

Certes, ces remarques sont tout à fait pertinentes et justifiées, signalons, toutefois, que Camus lui-même avait fini par prendre ses distances vis-à-vis de la notion de l'absurde. Nous avons déjà signalé que Roger Grenier⁵³⁰ a pu constater dans un brouillon de *La Peste* que le mot *absurde* avait été remplacé par *terrible*. Cette substitution n'est pas anodine, elle s'explique, selon Roger Grenier, par le fait qu'à l'époque de la rédaction de ce roman, Albert Camus était exaspéré par l'usage inapproprié que tout le monde faisait du mot. Dès 1942, il notait dans ses *Carnets* : « *La Peste démontre que l'absurde n'apprend rien. C'est le progrès définitif.*⁵³¹ » Plus tard, dans une lettre datée de 1943 et destinée à son ancien professeur, Jean Grenier, Camus condamne définitivement cette notion en avouant qu'elle ne trouve même plus à ses yeux de justification esthétique « *je vois bien que la pensée absurde (même en esthétique) aboutit à une impasse.*⁵³² »

Pour sa part, Romain Gary, s'il concède que la notion de l'absurde est « *une notion purement artistique* », « *une école entièrement acceptable comme toutes les impostures artistiques.* », elle n'en demeure pas moins, selon lui, une « *conception*

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁵²⁸ « *Chaque paragraphe de Camus est en contradiction avec la Puissance de l'absurde.* », *Ibid.*, pp. 452-453.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵³⁰ Cf. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 172.

⁵³¹ Albert Camus, *Carnets II, op.cit.*, p. 36. C'est l'auteur lui-même qui souligne.

⁵³² *Correspondance Albert Camus-Jean Grenier*, mars 1943. Cité par Olivier Todd, *Albert Camus, une vie, op.cit.*, p. 454.

*totalitaire de l'homme et de l'univers*⁵³³». Car définir par un point de vue exclusif les rapports de l'individu et des sociétés avec l'histoire et le monde (comme c'est le cas, d'après Gary, dans *L'Étranger* de Camus, *La Nausée* de Sartre ou encore *Le Procès* de Kafka) revient à réduire le champ du possible et à mutiler l'homme. Aussi cherche-t-il à travers sa conception « totale » de la création artistique à restituer au roman toute l'étendue et la complexité du monde réel.

De là, on peut déduire que Romain Gary ne rejette la notion de l'absurde que lorsqu'elle est présentée comme une conclusion définitive, comme un aboutissement révélant l'essence de la condition humaine. Pour autant, il ne pourrait l'exclure complètement sans se contredire, car son *roman total* a pour ambition de ne rien renier de la complexité du réel et de tout exploiter même l'absurde. À condition, cependant, de lui dénier toute prétention universelle et de le prendre, non pas pour une fin en soi, mais, à la manière d'Albert Camus, comme *un point de départ*. Le rapport de force est alors inversé au profit de l'œuvre romanesque. L'absurde qui était considéré jusque-là comme une condamnation irrévocable de l'homme, et une puissance de « soumission » de l'œuvre à une vision *totalitaire* du monde, devient, selon Gary, une « *chance, un infini de possibilités, la fin de l'implacable* ». Il ajoute :

« *Il n'y a pas de définitif, il n'y a pas de Loi, il n'y a pas de Père autoritaire dans Sa vérité ici, Camus l'a dit, et c'est un des points sur lesquels j'ai toujours été d'accord avec lui.*⁵³⁴ »

Ainsi, l'absurde, pris comme un point de départ et non plus comme un aboutissement, ouvre le champ du possible, car il est la négation même de toute vérité absolue et rend caduc tout argument d'autorité. Gary va même plus loin en considérant que cette notion contemporaine issue de l'effondrement des valeurs et des croyances traditionnelles qui caractérisent le XIX^e et XX^e siècle, serait à l'origine de l'hégémonie contemporaine du genre romanesque :

« *L'absurde, cette absence d'absolu [...] est à l'origine même du roman, [...] de l'aspiration, de la maîtrise créatrice, de la rivalité face à*

⁵³³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 96.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 322.

l'inacceptable, de la poursuite de ce qui n'est pas : ce qui rend l'individu si précaire, si exposé, si ballotté et vulnérable, « jouet de la fatalité », etc. etc., est ce qui rend le roman possible. La plénitude, la beauté, la puissance et la perfection de l'art se voudraient vécues⁵³⁵ »

Si l'absurde pouvait exprimer définitivement l'homme et sa condition sur terre, le roman serait asservi par cette *Vérité cachée* enfin dévoilée, il n'aurait plus rien à dire, sauf à se répéter avant de mourir, car pour Gary « *la rigueur d'une vérité absolue est la seule chose capable de tuer le roman*⁵³⁶ » En revanche, si l'on considère l'absurde comme « une absence d'absolu » alors il devient le point de départ à partir duquel la création artistique et romanesque est possible. Car c'est justement l'absurdité de sa condition, son insignifiance et sa vulnérabilité, qui pousse l'homme à « la poursuite de *ce qui n'est pas* », c'est-à-dire la recherche d'un état totalement différent de sa condition, caractérisé par « la plénitude, la beauté, la puissance », et qu'il ne peut trouver que dans l'art.

Si Romain Gary s'accorde avec Camus pour considérer l'absurde non seulement comme un *point de départ*, mais également comme une *chance* (du fait qu'il libère l'homme de toute vérité absolue), il ne le rejoint pas pour autant dans sa proposition de dépasser l'absurde par la *révolte*, à laquelle Gary reproche, comme nous l'avons mentionné, de ne remédier en rien à la situation dont elle découle. Au *lyrisme* camusien exprimant l'angoisse et la souffrance d'être un homme et interpellant un Ciel vide, Gary substitue la *satire* et le *rire* : « *Ce n'est plus au nom de la tragédie, mais au nom de la tarte à la crème qu'il nous faut enfin interpellier ce qui n'a été que trop embelli et sanctifié par le lyrisme : la douleur.*⁵³⁷ »

Un peu plus loin ; il précise sa pensée :

« L'angoisse finit dans le rire, et ce que semble demander l'absurde, c'est la tarte à la crème : d'un coup le monde deviendra familier, il cessera d'être un étranger ; le rire gagne de plus en plus l'enflure, l'absence, il emplit le vide, voile le passé [...] Les victimes qui ne font pas rire sont les victimes de l'homme : celles de l'absence de Dieu, de l'absurde, de l'angoisse, de l'incompréhension se livrent, par leurs gesticulations, à la source la plus

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 160.

*sûre du comique : une recherche désespérée de la dignité dans une situation de totale futilité.*⁵³⁸ »

Pour dépasser l'absurde, Romain Gary préconise le rire et l'humour qu'illustre l'image ubuesque de l'absurde lui-même victime d'un attentat pâtissier. Le rire est pour Gary, comme il l'écrit dans *La Promesse de l'aube*, une « *façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va nous tomber dessus*⁵³⁹ ». Le rire comble les sentiments d'« absence », et de « vide » suscités par l'absurde. Par ses vertus, l'angoisse existentielle s'estompe instantanément, et le monde, perdant son épaisseur et son étrangeté, « redevient familier ». Romain Gary affirme également dans l'extrait précédent qu'il ne respecte et ne reconnaît comme victimes que celles qui subissent la violence effective des hommes. En revanche, les victimes, pour ainsi dire *métaphysique*, celles qui se lamentent sur la condition humaine « l'absence de Dieu, l'absurde, l'angoisse, l'incompréhension », constituent pour lui une source intarissable d'inspiration comique qu'il ne manquera pas d'exploiter dans ses romans, comme nous aurons l'occasion de le voir.

À ce stade une question s'impose : si Romain Gary considère l'absurde comme une vision du monde parmi d'autres, « *une étape, une péripétie du Roman*⁵⁴⁰ », une simple notion artistique dont il compte tirer profit en la mettant au service de son œuvre, comment a-t-il appréhendé le rapport homme/réalité dans ses romans ? Pour répondre à cette question il nous faut revenir un instant sur la notion de *Puissance* que Gary a explicitée dans *Pour Sganarelle* et qui apparaît de manière plus ou moins tacite dans la plupart de ses œuvres de fiction. Qu'entend au juste Romain Gary par la *Puissance* ? Qu'est-ce qui la distingue de la notion de *l'absurde* ? Un premier élément de réponse se trouve dans la définition que Gary donne lui-même de sa notion :

« La Puissance rivale : il ne s'agit nullement de personnaliser cette dernière ni de lui prêter une intention à notre égard, son existence est simplement celle des conditions que l'homme trouve dans les lois de

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁵³⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 160.

⁵⁴⁰ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 36.

*l'univers et celles de sa propre donnée première qu'il n'a pas élaborées, sur lesquelles il n'a pas été consulté, et qu'il commence à peine à vouloir remettre en question.*⁵⁴¹ »

Si l'on va du principe que *l'absurde*, tel que défini par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, renvoie au rapport homme/réalité, rapport caractérisé principalement par la disjonction entre les exigences raisonnables de l'homme et l'irrationalité du réel, on peut dire, concernant la notion garyenne de *Puissance*, qu'elle correspond, pour sa part, au *réel* lui-même, dans la mesure où elle se rapporte, selon Gary, aux lois de l'univers et de la nature, aux lois biologiques et à toutes les déterminations que l'homme « n'a pas élaborées » et « sur lesquelles il n'a pas été consulté », mais qui s'imposent à lui. Aussi Gary la nomme-t-il *Puissance* du fait même qu'elle condamne l'homme à l'impuissance, même si ce dernier « commence à peine à vouloir la remettre en question ».

Christophe Pérez, analysant ce concept garyen, le définit comme « *le poids de l'être qui s'impose à nous*⁵⁴². » Pour autant, il ne faudrait, prévient Gary, donner à cette notion une quelconque signification métaphysique⁵⁴³. Elle n'est pas non plus une personnification de la réalité, puisque Gary lui dénie toute volonté et toute intentionnalité. Elle est au contraire une force *active* et *absurde* qui « *avance par elle-même, du simple fait d'être*⁵⁴⁴ » et s'impose « *par la force de sa propre masse*⁵⁴⁵ » comme le précise Christophe Pérez.

Dans l'œuvre de Gary, la *Puissance* évoque la réalité intégrale et *nue* telle qu'elle apparaît lorsqu'elle est dépouillée de tout imaginaire et toute espérance. Elle est une force protéiforme, inhumaine, mortifère pour les mythes, s'opposant aux aspirations et aux idéaux des personnages. Elle peut prendre la forme d'une guerre, d'un fléau, ou, par exemple, celle de l'entreprise d'extermination des éléphants à laquelle doit faire face Morel, le héros des *Racines du ciel*. Au demeurant, elle n'offre aux personnages qu'une alternative : *soumission* ou

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁴² Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu, op.cit.*, p. 125.

⁵⁴³ « *La Puissance [n'a] aucune signification métaphysique.* » Romain Gary, *Pour Sganarelle, op.cit.*, p. 90.

⁵⁴⁴ Christophe Pérez, *op.cit.*, p. 125.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

résistance. Soumission lorsque les personnages se conforment aux injonctions du réel, résistance lorsqu'ils recourent à des idéaux, à l'imaginaire ou à des mythes pour fédérer les énergies et passer à l'action.

On peut déduire de ce qui précède que cette notion de *Puissance*, tout comme celle de l'*absurde*, telles qu'elles ont été définies par Romain Gary et Albert Camus, nous offrent l'opportunité d'étudier les effets du *désenchantement du monde* sur l'homme. Pour ce faire, nous allons tenter au cours des prochaines pages de traiter le problème du rapport homme/réalité. Rapport marqué, comme nous le verrons, par l'absence des mythes et par une confrontation entre les aspirations de l'homme et une réalité prédominante et envahissante.

4. Collaborer ou résister ?

Albert Camus et Romain Gary ont représenté dans leurs romans, à travers certains de leurs personnages, l'homme moderne aux prises avec une réalité qui le dépasse. Pour mettre en scène ce déséquilibre qui caractérise le rapport homme/réel, et pour mieux rendre compte d'une réalité prépondérante, ils ont tous les deux eu recours à des cas extrêmes, telle la guerre (qui du reste correspond au contexte historique), ou encore l'image d'un fléau ravageant une cité. La fiction va donc offrir aux deux romanciers l'occasion de s'interroger sur l'attitude que doit adopter l'homme face à la réalité. Autrement dit, ils vont tenter de mettre en lumière les options axiologiques⁵⁴⁶ qui s'offrent à l'homme dans un monde où aucun idéal et aucune transcendance ne semblent en mesure de contrebalancer le réel.

L'attitude des personnages de *La Peste*, confrontés au fléau apocalyptique qui ravage Oran, est, à ce titre, très instructive. En effet, l'image saisissante de l'épidémie apportant la terreur, l'exil et la mort, constitue sans doute l'une des illustrations les plus probantes de ce que nous avons qualifié de *réalité intégrale*. La peste, à l'image de ce que Romain Gary appelle la *Puissance*, est avant tout une force déraisonnable et aveugle qui frappe sans distinction les hommes. Cette

⁵⁴⁶ L'*axiologie* est une branche de la philosophie qui s'occupe du problème des valeurs morales

calamité, à la fois inexplicable et implacable, apparaît dans l'œuvre d'Albert Camus, non seulement, comme un mal physique, mais aussi comme un mal métaphysique et moral affectant l'existence et la conscience des hommes. La peste fait voler en éclats les conventions morales, désorganise la société, arrache l'individu à ses préoccupations habituelles. En somme, elle bouleverse les rapports qu'entretient l'homme avec le réel, en brisant les représentations rassurantes qu'il s'en faisait et en défaisant les sens dérisoires qu'il y attachait.

C'est dans cette perspective que le dramaturge Antoine Artaud⁵⁴⁷, dans son manifeste intitulé *Le Théâtre de la peste*⁵⁴⁸, a pu voir dans le fléau, en tant que symbole, l'essence même de l'art théâtral, et dans l'épidémie en elle-même, une puissance d'émancipation offrant, aux sociétés qui en sont atteintes, l'occasion de libérer les forces sombres et inconscientes qui les travaillent, de se dégager du carcan des hiérarchies, des cadres moraux et des systèmes de représentation arbitraires qui les régissent :

« L'action du théâtre comme celle de la peste, affirme Artaud, est bienfaisante, car en poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les incite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. »⁵⁴⁹

Albert Camus, frappé par le brillant manifeste du dramaturge⁵⁵⁰, en a retenu essentiellement la puissance symbolique du thème de la peste et son caractère initiatique afin de les exploiter dans son roman. Il a montré cependant quelques réticences quant au fait de considérer la peste comme une puissance *salvatrice* :

« Bien sûr, écrit Camus dans ses Carnets, nous savons que la peste a sa bienfaisance, qu'elle ouvre les yeux, qu'elle force à penser. Elle est à ce

⁵⁴⁷ Antoine Artaud (1895-1948), dramaturge français, acteur, essayiste et théoricien du théâtre.

⁵⁴⁸ *Le théâtre de la peste* a d'abord été publié le 1^{er} octobre 1934 dans la N.R.F. Il a été repris par la suite dans un recueil du même auteur intitulé *Le Théâtre et son double* (Gallimard, 1938).

⁵⁴⁹ Cité par Louis Faucon dans *La Peste extraits*, Librairie Larousse, coll. « Nouveaux classiques Larousse », 1965, p.17.

⁵⁵⁰ Albert Camus évoque de manière explicite les recherches d'Antoine Artaud dans l'« Avertissement » de *L'État de siège*, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », Paris, 2009, p. 29.

*compte comme tous les maux de ce monde et comme le monde lui-même. Mais ce qui est vrai aussi des maux de ce monde et du monde lui-même est vrai aussi de la peste. Quelque grandeur que des individus en tirent, à considérer la misère de nos frères, il faut être un fou, un criminel ou un lâche pour consentir à la peste, et en face d'elle le seul mot d'ordre d'un homme est la révolte.*⁵⁵¹ »

La peste tout comme les autres « maux de ce monde » (misère, fanatisme, totalitarisme, injustice, guerre...) et comme « le monde lui-même », demeure une force absurde inaccessible à notre compréhension. Cependant, Camus lui reconnaît, comme Artaud, une « bienfaisance » du fait qu'elle possède un pouvoir *didactique* – « elle ouvre les yeux » et « force à penser » –. En cela, elle est à la fois une puissance de *destruction* et d'*initiation*. Ce sont justement ces deux dimensions du fléau qui vont éblouir le Caligula de Camus, et l'amener, après avoir constaté que son règne était exempt de toute calamité – « *ni peste universelle ni religion cruelle, pas même un coup d'État*⁵⁵² » –, à proclamer devant sa cour horrifiée « *c'est moi qui remplace la peste*⁵⁵³ ».

Certes, Camus reconnaît au fléau, d'un certain point de vue, un effet bénéfique, dans la mesure où il offre la possibilité de remettre en question tous les acquis et toutes les évidences, en un mot de *penser*, il n'en demeure pas moins que l'héroïsme et la grandeur auxquels il donne parfois lieu ne peuvent d'aucune manière justifier une quelconque adhésion à ses effets. Car consentir au mal, selon Camus, revient à se dégrader soi-même, c'est au mieux être « un fou » au pire « un criminel » ou « un lâche ».

Mais si la peste, comme l'absurde, interdit toute adhésion absolue au réel, elle n'en garde pas moins son pouvoir d'*initiation*, car en détruisant les illusions que l'homme se fait de lui-même et de l'existence, en le séparant définitivement du monde, elle le contraint à choisir et à agir. De là, Camus tire l'unique attitude

⁵⁵¹ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, pp.70-71. Signalons que Camus a repris en partie ce paragraphe dans *La Peste* : Tarrou demande à Rieux, si comme Paneloux, il pense que la peste a « *sa bienfaisance* » c'est-à-dire « *qu'elle ouvre les yeux, qu'elle force à penser !* » Rieux répond : « *comme toutes les maladies de ce monde. Mais ce qui est vrai des maux de ce monde est vrai aussi de la peste* ». Certes, ajoute-t-il, elle « *peut servir à grandir quelques-uns. Cependant, quand on voit la misère et la douleur qu'elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste.* », *La Peste*, *op.cit.*, p.119.

⁵⁵² Albert Camus, *Caligula suivi de Le Malentendu*, *op.cit.*, p. 131.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 132.

valable à adopter face au réel, à savoir la *révolte* : « *la seule grandeur de l'homme, affirme-t-il, est de lutter contre ce qui le dépasse.*⁵⁵⁴ »

La révolte arrache l'individu du sentiment de l'absurde et de la solitude où elle le trouve. Elle lui fait prendre conscience de lui-même tout en lui faisant connaître son appartenance à une communauté de destin et de lutte : « *je me révolte donc nous sommes*⁵⁵⁵ ». Pour autant, si la peste peut effectivement susciter l'héroïsme et la révolte, il arrive le plus souvent que l'initiation qu'elle implique échoue, menant l'homme à « *l'acceptation de ce qui est*⁵⁵⁶ » et qui correspond, selon Camus, au choix de la servitude.

Le roman *La Peste*, à travers la confrontation qui oppose ses personnages, laisse clairement apparaître les deux attitudes possibles face au réel : la *résistance* ou le *consentement*. Si le docteur Rieux et ses compagnons, comme nous l'avons constaté précédemment, prennent le parti de lutter contre l'épidémie, d'autres personnages, tel Cottard, tentent, au contraire, de s'adapter au réel et de tirer profit de la situation.

Cottard voit, en effet, dans le chaos régnant à Oran l'opportunité de s'adonner en toute quiétude à la contrebande et à divers trafics lucratifs. Aussi, lorsque Tarrou, ami du docteur Rieux, lui propose de rejoindre la lutte et de s'engager dans les brigades sanitaires, Cottard refuse catégoriquement : « *je m'y trouve bien, moi, dans la peste, et je ne vois pas pourquoi je me mêlerais de la faire cesser*⁵⁵⁷. » Et quand Tarrou sur le ton de la plaisanterie lui enjoint « *de ne pas propager volontairement le microbe*⁵⁵⁸ », Cottard proteste « *qu'il n'avait pas voulu la peste, qu'elle était arrivée comme ça et que ce n'était pas sa faute si elle arrangeait ses affaires pour le moment.*⁵⁵⁹ »

Le trafiquant, s'épanouissant au milieu du malheur de ses concitoyens, adopte une attitude *objectiviste*. Il se veut *réaliste*. Il estime ne rien à voir à se reprocher

⁵⁵⁴ Cité par Oliver Todd, *Albert Camus, une vie, op.cit.*, p. 295. Citation tirée de l'éditorial du « Soir républicain » datée du 1^{er} Janvier 1940.

⁵⁵⁵ Albert Camus, *L'homme révolté, op.cit.*, p. 38.

⁵⁵⁶ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 14.

⁵⁵⁷ Albert Camus, *La Peste, op.cit.*, p. 147.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

étant donné qu'il ne fait que s'adapter aux évènements. Or, se conformer au réel, n'est pas une attitude neutre, elle est au contraire une *prise de position éthique*. Pour preuve, Cottard ne manque pas une occasion de décourager Tarrou et Rieux et de déprécier leur lutte contre l'épidémie : « *mon idée est que vous n'arriverez à rien.* ⁵⁶⁰ »

Tout au long du récit, Cottard adopte des attitudes saugrenues, qui surprennent les autres personnages, s'agitant, par exemple, et prenant la fuite à chaque évocation du mot « police », comme s'il était coupable de quelque crime inexpiable. Au point que Joseph Grand, l'employé de mairie, finit par conclure que cet homme « *a quelque chose à se reprocher.* ⁵⁶¹ » Camus avait noté dans ses *Carnets* à propos de ce personnage : « *prendre Cottard à l'envers : décrire son comportement et révéler à la fin qu'il avait peur d'être arrêté.* ⁵⁶² » Le narrateur peignant les attitudes suspectes de l'individu, nous laisse, en effet, sciemment ignorer la nature de son forfait. Le but étant d'amener le lecteur à comprendre à la fin du récit que le « *seul vrai crime* » de Cottard a été d'avoir consenti à la peste, ou comme le dit Tarrou, « *d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes.* ⁵⁶³ »

Au moment où les autorités enregistrent le recul généralisé de l'épidémie et que l'ensemble des Oranais commencent enfin à entrevoir une issue à leur calvaire, la tournure des évènements plonge Cottard, pour sa part, dans la consternation. Le jour de la réouverture des portes, tandis que tout Oran est en liesse, le trafiquant, pris d'un délire de persécution, se met à tirer sur la foule, blessant au passage quelques promeneurs. L'intervention de la police, la fusillade, puis son arrestation évoquent de manière convaincante l'épuration qui suivit la Libération de la France. Cottard renvoie, de ce fait, à la figure du Collaborateur au régime nazi.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.58.

⁵⁶² Albert Camus, *Carnets II, op.cit.*, p.71.

⁵⁶³ Albert Camus, *La Peste, op.cit.*, p.274.

Un autre personnage, le jésuite Paneloux, incarne, lui aussi, la posture de soumission face à la réalité et s'oppose de ce fait au docteur Rieux. Pour autant l'affrontement entre les deux personnages ne se résume pas seulement au choix entre *collaboration* et *résistance*, il renvoie aussi, comme le note Camus dans ses *Carnets*, à la « *lutte de la médecine et de la religion : les puissances du relatif [...] contre celles de l'absolu.*⁵⁶⁴ »

En effet, contrairement à Paneloux, chantre, comme il sied à un prêtre, de l'absolu et de l'au-delà, le docteur Bernard Rieux fait de *l'ici-bas* sa seule certitude. Il se détourne de tout idéal et de toute transcendance, donnant à sa révolte des justifications immanentes, telle la fraternité qu'il trouve auprès de ceux qui luttent à ses côtés, ou encore la nécessité même de résister à la terreur et « *de ne pas se mettre à genoux*⁵⁶⁵ ». En outre, le docteur n'a de goût ni « *pour l'héroïsme* » ni pour la « *sainteté*⁵⁶⁶ ». Sans but n'est pas de *sauver* l'homme, mais de le servir : « *Le salut de l'homme, dit le docteur au prêtre, est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord.*⁵⁶⁷ »

Pour en revenir au jésuite, deux de ses prêches, survenant à des moments différents du récit, résument parfaitement l'évolution de son attitude face à l'épidémie. Si les deux prêches diffèrent dans leurs prémisses, ils aboutissent cependant à la même conclusion qui n'est autre que la soumission à la volonté divine. Le premier sermon a lieu au tout début de la peste, dans un contexte marqué par la recrudescence de l'épidémie et l'effolement de la population. Dès sa prise de parole dans la Cathédrale d'Oran, face une assistance très nombreuse, Paneloux donne en une seule fois le thème de son prêche entier : « *Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères vous l'avez mérité*⁵⁶⁸ ».

Tout au long de sa prédication, le prêtre tente principalement de démontrer à son auditoire l'origine divine de la peste et son caractère punitif. Le fléau aurait été, selon le prêtre Paneloux, infligé à la population pour son bien. La peste serait

⁵⁶⁴ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p.70.

⁵⁶⁵ Albert Camus, *La Peste*, *op.cit.*, p.126.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 91.

même, aussi paradoxal que cela puisse paraître, une preuve de l'amour de Dieu, dans la mesure où elle vient sanctionner l'indifférence des Oranais à cet amour, leur manque de piété et leur orgueil. C'est pourquoi, le jésuite appelle son auditoire au repentir et à la gémissement en signe de soumission à Dieu :

« “Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tombez à genoux”. *La pluie redoublait au-dehors et cette dernière phrase, prononcée au milieu d'un silence absolu, [...] retentit avec un tel accent que quelques auditeurs, après une seconde d'hésitation, se laissèrent glisser de leur chaise sur le prie-Dieu. D'autres crurent qu'il fallait suivre leur exemple si bien que, de proche en proche, sans un autre bruit que le craquement de quelques chaises, tout l'auditoire se trouva bientôt à genoux.*⁵⁶⁹ »

Pour préserver les valeurs de *l'au-delà* et pour réconcilier l'idéal chrétien de bonté avec les malheurs qui accompagnent la peste, le prêtre Paneloux appelle ses concitoyens à la soumission. Par la même, il approuve l'injustice et exalte la souffrance et la mort en tant que valeurs expiatoires. Enfin, il accentue le malheur de ses concitoyens en les condamnant à la résignation, leur retirant, de ce fait, les moyens et les motifs d'action qui leur auraient peut-être permis de faire reculer l'épidémie.

Le second prêche survient plusieurs mois après le premier. La population ayant abandonné les rigueurs d'une religion sévère pour s'adonner à toutes sortes de superstition (amulettes, médailles, prophéties de Nostradamus, etc.), le prêtre prononce cette fois-ci son sermon « *dans une église froide et silencieuse*⁵⁷⁰ », face à un auditoire clairsemé, composé exclusivement d'hommes. Ce qu'il faut retenir de ce prêche, c'est que la peste n'est plus pour Paneloux, comme elle l'a été au début du récit, une abstraction. Il a vu de ses propres yeux l'horreur de son règne et a été profondément ébranlé par la mort atroce d'un enfant à laquelle il a assisté. Sans renier totalement son premier sermon, il se montre cependant moins catégorique concernant sa conception du mal : « *Il y avait par exemple le mal apparemment nécessaire et le mal apparemment inutile. Il y avait don Juan plongé aux*

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 202.

*Enfers et la mort d'un enfant.*⁵⁷¹ » Aussi le prêtre concède-t-il que la mort d'un enfant est un scandale et qu'elle ne peut être considérée comme un bienfait divin. Pour autant sa conclusion ne diffère en rien de celle de son premier prêche : il faut selon lui « *admettre le scandale*⁵⁷² », se soumettre à Dieu ou perdre la foi.

Après le second sermon, Paneloux tombe gravement malade. Torturé par une toux inextinguible, il décède rapidement d'une infection inidentifiable. Le docteur Rieux penche d'abord pour un cas de peste, mais ne relève aucun des symptômes habituels de la maladie. C'est pourquoi, précise le narrateur, « *on inscrit dans sa fiche : 'cas douteux'*,⁵⁷³ ». Sans doute, ce « cas douteux », consigné sur la fiche de décès de Paneloux, ne qualifie pas seulement l'infection. Il renvoie peut-être également aux contradictions du jésuite et au fait qu'il ait, comme Cottard, consenti à ce qui faisait mourir des enfants.

Quelques temps avant que le prêtre ne tombe malade et ne meurt, une discussion très vive au sujet de l'attitude à adopter face à la peste l'avait opposé à Rieux. Au cours de l'entretien, Paneloux avait recommandé au docteur de se résigner à ce qui dépasse « *notre mesure* » et d'« *aimer ce que nous nous pouvons comprendre*⁵⁷⁴ » Rieux s'était alors emporté et avait proclamé : « *Non, mon père, [...] je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort, d'aimer cette création où des enfants sont torturés.*⁵⁷⁵ » Certes, la mort de Paneloux a suscité chez le docteur un fort sentiment de compassion, mais pas de compréhension, car le différend qui sépare les deux hommes est insurmontable. En effet, pour Bernard Rieux, il n'existe qu'une seule chose qui soit pire que les fléaux, c'est la soumission aux fléaux.

Le refus obstiné de Rieux de consentir à la réalité atroce qu'impose la peste, trouve sa justification dans un passage de *L'homme révolté*. Camus y écrit à propos des procès staliniens : « *On peut asservir un homme vivant et le réduire à l'état historique de chose. Mais s'il meurt en refusant, il réaffirme une nature humaine*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 106.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.198.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.199.

qui rejette l'ordre des choses. » De là, on peut déduire, qu'en se soumettant à « l'ordre des choses », en mettant le peuple oranais à genoux (au sens propre et figuré), au lieu de l'appeler à la résistance, Paneloux s'est déshonoré et a assumé le rôle de serviteur et de complice du fléau.

C'est dans cette perspective que Camus fait dire à la peste elle-même, dans sa pièce de théâtre *l'État de siège*⁵⁷⁶ :

*« Sur les cinq continents, à longueur de siècles, j'ai tué sans répit et sans énervement. [...] Un mort, si vous voulez mon opinion c'est rafraîchissant, et ça n'a pas de rendement. Pour finir, ça ne vaut pas un esclave. L'idéal, c'est d'obtenir une majorité d'esclaves à l'aide d'une minorité de morts bien choisis. Aujourd'hui, la technique est au point. Voilà pourquoi, après avoir tué ou avili la quantité d'hommes qu'il fallait, nous mettrons des peuples entiers à genoux. »*⁵⁷⁷

Dans *L'État de siège*, l'image de la peste évoque les abstractions et les terreurs de l'État totalitaire, qu'il soit rouge, brun ou autre, de manière bien plus explicite que dans le roman du même nom. Camus, en ayant recours à la *prosopopée*⁵⁷⁸, c'est-à-dire en faisant parler la Peste elle-même, dévoile les mécanismes et les techniques qui permettent l'instauration d'un régime totalitaire. Les nazis, par exemple, en mettant en œuvre une politique de la terreur savamment orchestrée et parfaitement ciblée, sont parvenus à mettre le peuple allemand entier au pas, puis plus tard, à soumettre, par la guerre, la quasi-totalité de l'Europe. Camus montre aussi, dans l'extrait précédent, que les puissances qui oppriment l'homme, ne se contentent jamais de son asservissement, elles exigent également que la victime souscrive à sa servitude. Justement sans cette *servitude volontaire*, aucune tyrannie ne peut régner et prospérer. Autrement dit, l'asservissement n'est possible que par l'inclination qu'ont les hommes à la couardise et à la soumission. Car comme le déclare le secrétaire de la peste dans *l'État de siège* :

⁵⁷⁶ *L'État de siège* est une pièce de théâtre écrite par Camus Albert en 1948 avec la collaboration de Jean-Louis Barrault.

⁵⁷⁷ Albert Camus, *L'État de siège*, *op.cit.*, p. 180.

⁵⁷⁸ La *prosopopée* est une figure de style qui consiste à donner la parole à des animaux ou à des êtres inanimés (morts, choses, fléaux, etc.)

« Du plus loin que je me souviens, il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et sa révolte pour que leur machine commence à grincer.⁵⁷⁹ »

Romain Gary, de son côté, a également eu recours au thème de la peste pour figurer le rapport homme/réalité. Certes, il ne lui a pas consacré un roman entier ou une pièce de théâtre, à la manière de Camus, mais seulement un court passage dans son roman *Les Enchanteurs*. Court passage qui du reste est très instructif. Teresina, l'un des personnages du roman, relate une anecdote qu'elle dit tenir de son grand-père. Ce dernier prétendait avoir vu, non pas seulement les ravages de l'épidémie à Venise, mais la Peste en personne :

« Il y avait la peste, les gens tombaient morts dans les rues et toutes les prières avaient échoué... La peste était devenue tellement arrogante, elle avait pris une telle assurance de grand seigneur, qu'elle ne se cachait même plus, comme elle le fait d'habitude [...] on la voyait marcher vêtue de ses horribles oripeaux, avec sa tête de mort bien visible car elle ne se gênait plus et ne portait plus le masque... Partout, sur son passage, les gens tombaient. Elle marchait en s'appuyant sur une canne de chambellan et derrière elle marchaient ses scribes qui notaient la récolte.⁵⁸⁰ »

Ici, la narratrice a recours à la personnification⁵⁸¹ de la peste du fait qu'elle lui attribue des comportements propres aux humains : « assurance de grand seigneur », « elle marchait en s'appuyant sur une canne », etc. La peste est également représentée telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire populaire ou encore dans les déguisements traditionnels du carnaval de Venise (masque, tête de mort, oripeaux, canne...). On peut déjà percevoir à travers cette description que Romain Gary cherche à démythifier la peste, car en l'humanisant, en ayant recours à l'imagerie populaire, il banalise le fléau et le rend accessible à la dérision.

Pour en revenir au grand-père de Teresina, il affirme avoir rencontré la peste au bord du canal de Luna à Venise : « elle s'était arrêtée parce qu'il y a là l'église de Saint-Innocent, qui était pleine de gens ; ils priaient tous pour que la peste s'en

⁵⁷⁹ Albert Camus, *L'État de siège*, op.cit., p. 147.

⁵⁸⁰ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 914.

⁵⁸¹ La *personnification* est une figure de style qui consiste à donner à une entité abstraite ou concrète des caractéristiques ou des comportements humains.

aille.⁵⁸² » Or, justement, « *La peste adore les gens qui prient, parce qu'elle aime le sérieux*⁵⁸³ ». Elle apprécie également « *l'ordre, l'obéissance, la gravité, la rigueur* ».⁵⁸⁴ » C'est pour cette raison que le grand-père croyant sa dernière heure arrivée, s'empessa de lui manifester son respect : « *il a ôté bien vite son chapeau et lui a fait une belle révérence, croyant la désarmer, car les grands de ce monde aiment la soumission*⁵⁸⁵ » Mais la Peste ne le remarqua même pas « *tant elle était en train de jouir des prières*⁵⁸⁶ ». On retrouve ici le même constat fait par Albert Camus : la résignation et la soumission renforcent et nourrissent le mal au lieu de le détourner ou de le freiner.

Mais au moment où la peste, persuadée qu'elle allait faire « *une bonne récolte* » s'apprêtait à accomplir un carnage, le grand-père entendit « *des trompettes et des rires*⁵⁸⁷ ». Le carnaval de Venise venait d'entrer dans l'église avec ses saltimbanques, ses jongleurs, ses acrobates, ses rires et sa joie. La peste, conclut Teresina, « *quand elle a entendu le rire et qu'elle a vu qu'on ne la prenait pas au sérieux, elle a eu très peur et elle s'est enfuie vers les endroits où le sérieux règne en maître, comme Prague*⁵⁸⁸, par exemple, et elle y a établi ses quartiers⁵⁸⁹ ».

De cette anecdote Teresina tire une morale qui met en avant le rire, l'irrespect et la jouissance comme arme de dérision pour mettre en échec tous les fléaux du monde :

« *C'est comme ça que la République de Venise a été sauvée par le carnaval et c'est aussi la première fois que le peuple a compris quelles armes puissantes le rire et l'irrespect pouvaient devenir et c'est ainsi qu'est née la commedia, l'Arlequin et la liberté. C'est pourquoi jusqu'à ce jour toutes les pestes du monde craignent le rire par-dessus tout, car celui-ci possède des vertus désinfectantes qui sont fatales aux puissants*⁵⁹⁰ »

⁵⁸² Romain Gary, *Les Enchanteurs*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 914-915.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ La ville de Prague est sans doute une allusion à Franz Kafka, considéré par Romain Gary comme le fondateur de ce qu'il qualifie de « roman totalitaire ».

⁵⁸⁹ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 915.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

La République de Venise, allégorie du grand-art et de la liberté s'oppose ici à la peste qui évoque, pour sa part, l'oppression sous toutes ses formes. Toute tyrannie digne de ce nom se doit de contrer systématiquement le rire, la caricature, la satire et l'irrévérence... dans lesquels elle voit, à juste raison, des dangers mortels pour son autorité absolue. Elle leur préfère, bien évidemment, « l'ordre, l'obéissance, la gravité, la rigueur ».

On peut aussi constater de ce qui précède que Romain Gary met en scène ce qu'il avait déjà théorisé dans *Pour Sganarelle* : le « rire » n'a pas seulement une dimension *politique* « fatale aux puissants », il possède aussi une dimension *métaphysique* puisqu'il désamorce le réel, comble le vide existentiel et neutralise l'absurde. « *L'angoisse finit dans le rire* », écrit Gary dans *Pour Sganarelle*. Il ajoute : « *ce que semble demander l'absurde, c'est la tarte à la crème : d'un coup le monde deviendra familier, il cessera d'être un Étranger.*⁵⁹¹ »

Cependant, il ne faudrait pas croire que Romain Gary ne propose que le rire pour contrecarrer la toute-puissance du réel. Son premier roman, *Éducation Européenne*, écrit dans l'urgence de la guerre et la proximité de la mort, peut nous apporter quelques éclaircissements quant aux attitudes que peut adopter l'homme face à la réalité en temps de catastrophe.

Tadek, fils d'un propriétaire terrien, décide, malgré sa tuberculose, de rejoindre les maquis de la résistance polonaise pour combattre l'occupation allemande. Son père, Chmura, collaborateur notoire, guidé par un camarade de son fils, finit par gagner la forêt qui sert de lieu de repli à la Résistance. Il veut sauver Tadek en le persuadant de renoncer à la lutte et de consentir à se faire soigner. La rencontre entre le père et le fils donne lieu à un affrontement (comme c'était le cas dans *La Peste*) entre deux systèmes de valeurs : l'un prônant la soumission à la réalité, l'autre exhortant à la résistance.

⁵⁹¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 164.

Dès son entrée dans le camp des combattants, Chmura apostrophe Tadek et ses camarades. Il tente de les convaincre de la folie et la de vanité de leur entreprise de résistance tout en justifiant son intelligence avec l'envahisseur nazi :

« *Qu'avez-vous fait pour lui [le paysan polonais] ? Rien. Vos prouesses lui ont valu d'être fusillé, d'avoir sa récolte confisquée, son village rasé. Ce qu'il a pu garder de son blé ou de ses patates, ce n'est pas à vous, c'est à moi qu'il le doit. Car je ne fais pas sauter les ponts, moi : je veille simplement à ce que mes paysans ne crèvent pas de faim. Je me suis mis entre eux et les Allemands, je leur épargne d'être affamés ou d'être chassés vers l'ouest, comme un bétail pouilleux.*⁵⁹² »

On constate de prime abord, dans l'argumentaire fallacieux de Chmura, que ce dernier attribue les crimes et les exactions subies par son peuple (« récolte confisquée », « village rasé », exécutions sommaires, etc.) à la résistance et non pas à ceux-là même qui les perpètrent, c'est-à-dire les nazis. Tout en accusant les résistants d'être à l'origine des malheurs de la paysannerie, il se targue, pour sa part, de se soucier de ses conditions de vie : « je veille simplement à ce que mes paysans ne crèvent pas de faim ». Mais en réalité, en jouant le rôle d'intermédiaire entre les autochtones et les envahisseurs « je me suis mis entre eux et les Allemands », Chmura ne sert que ses propres intérêts ainsi que ceux de ses maîtres, car il assure, non seulement, l'approvisionnement de l'armée allemande en blé (dont il tire des bénéfices conséquents), mais se charge également de maintenir la soumission totale des paysans qu'il réduit à l'animalité – « *un bétail pouilleux* » – en leur interdisant toute aspiration profonde en dehors de la satisfaction de leur besoins élémentaires : *survivre* et se *nourrir*.

Chmura pousse sa collaboration avec les nazis très loin. Il va jusqu'à revendiquer fièrement sa soumission, en affirmant devant les résistants médusés : « *Si on me montrait dix enfants polonais et que, pour les sauver, il m'eût fallu lécher les bottes à dix soldats allemands, je dirais : "Votre serviteur"* »⁵⁹³ Le riche propriétaire terrien se veut ainsi partisan de la *politique du moindre mal* et se définit comme un réaliste, un pragmatique qui ne fait que s'adapter aux conditions atroces que lui

⁵⁹² Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., pp. 144-145.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.145.

impose le réel. C'est pourquoi, il rejette de manière virulente toute transcendance et tout idéal politique : « *C'est très beau, la lutte sans espoir, mais le destin d'une race est de survivre et non point de mourir en beauté...*⁵⁹⁴ » Car pour Chmura la seule chose qui compte au monde c'est « *la chair et le sang, la sueur et le sein maternel, et non pas un drapeau, une frontière, un gouvernement*⁵⁹⁵ ». Enfin, il conclut son discours en s'adressant à son fils : « *Rappelle-toi qu'à l'heure qu'il est, les hommes mûrs pensent comme moi, tandis que leurs fils se font fusiller pour le plaisir d'écrire "Vive la liberté !" sur les murs des cabinets*⁵⁹⁶ ».

Contrairement au père dont la conception de l'homme réduit ce dernier à ses déterminations biologiques « race », « chair », « sang », « sueur », etc., le fils met en avant des valeurs spirituelles « drapeau », « lutte sans espoir », « beauté » « liberté ». En cela, Tadek défend ce que Gary appelle dans *La Nuit sera calme*, « *la part Rimbaud*⁵⁹⁷ » de l'homme, ou encore « *la marge* » de Morel, c'est à dire la part mythique, idéaliste, imaginative de l'homme. C'est pour cette raison que Tadek refuse catégoriquement de suivre son père, malgré la situation précaire des résistants et malgré la tuberculose qui lui inflige d'atroces souffrances.

« *C'est à peu près comme si je voulais me faire copain avec la tuberculose, rétorque Tadek à son père, comme si vous me disiez : " ne lutte pas contre la tuberculose, Tadek ! Sois malin ! Mets-toi bien avec elle ! Tâche de gagner son amitié ! Vous voulez mes poumons, ma chère ! Mais comment donc, prenez-les, ils sont à vous, chère amie ! Entrez, installez-vous donc, faites comme chez vous". Après quoi, sans doute, pourrais-je dormir tranquille : la tuberculose aura la délicatesse de m'épargner*⁵⁹⁸ »

Christophe Pérez, dans *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, se penchant sur le roman *Éducation européenne*, a vu avec justesse dans la tuberculose de Tadek une « *métaphore de l'envahisseur allemand*⁵⁹⁹ ». À la manière du symbole de la peste évoquant (entre autres), chez Camus, l'Occupation de la France par les armées hitlérienne, Tadek donne dans le passage précédent une dimension

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.146

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, p. 270.

⁵⁹⁸ Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.145.

⁵⁹⁹ Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 31.

symbolique à la tuberculose : « *Comme elle*, souligne Christophe Pérez, *l'Allemand est un corps étranger qui agresse de l'extérieur un corps sain.* » Il ajoute : « *Comme elle, les Allemands s'installent dans ce corps pour imposer leur loi par la force. Ils sont la maladie de la Pologne, qui la mine de l'intérieur, la soumet pour mieux la dévorer.*⁶⁰⁰ »

En luttant à la fois contre le mal extérieur qui accable son pays (l'envahisseur allemand) et contre le mal intérieur qui le ronge (la tuberculose), Tadek aux antipodes de son père collabo, correspond à la définition camusienne de l'homme en tant qu'être en lutte perpétuelle « *contre ce qui le dépasse.*⁶⁰¹ », et à la conception garyenne de l'homme « *comme une tentative révolutionnaire en lutte contre sa propre donnée biologique, morale, intellectuelle*⁶⁰² ». Mais si Tadek s'oppose à son père sur tous les plans, il semble pourtant avoir hérité de lui au moins un trait de caractère : l'obstination : « *Il est têtu*, reconnaît Chmura, *Il est de ma chair et de mon sang. Il ira jusqu'au bout.*⁶⁰³ » C'est cette même obstination à ne rien concéder (que partagent le père et le fils) qui rend leur affrontement sans issue : « *Si tu as le courage de te laisser mourir pour tes idées, dit le père, je peux bien accepter de perdre un fils pour les miennes*⁶⁰⁴. »

Tadek, en demeurant auprès de ses camarades de lutte, a tout à fait conscience d'être condamné à une mort imminente, que celle-ci lui soit donnée par la maladie ou par les Allemands. Ce qui compte pour lui ce n'est pas la mort en elle-même, qui du reste vient nécessairement conclure toute vie, mais la manière de mourir. Tadek refuse de consentir à l'injustice, il veut périr en résistant et en refusant l'ordre des choses, par là même il réaffirme son humanité et sa liberté face à la *Puissance*. Autrement dit, Tadek craint moins la mort que le fait de mourir déshonoré, car « *dans ce dernier cas* », comme le fait remarquer Albert Camus dans *L'homme révolté*, « *on ne meurt pas, on disparaît*⁶⁰⁵. » En fait, ce

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ Cité par Oliver Todd, *Albert Camus, une vie*, *op.cit.*, p. 295

⁶⁰² Romain Gary, *La Promesse de L'aube*, *op.cit.*, p.161.

⁶⁰³ Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.146.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 298.

personnage garyen correspond parfaitement à l'épigraphe⁶⁰⁶ que Camus a placée en tête de sa « Quatrième lettre à un ami Allemand » :

« *L'homme est périssable. Il se peut ; mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice !* ⁶⁰⁷ »

À travers l'alternative à laquelle sont soumis les personnages garyens et camusiens – entre *collaboration* et *résistance* – on peut sentir le poids des événements historiques auxquels ont été confrontés les deux auteurs. En effet, comme tous les écrivains et les intellectuels de leur génération, Romain Gary et Albert Camus ont dû personnellement prendre position après la défaite de la France face à l'Allemagne nazie. Nous avons déjà mentionné qu'ils ont tous les deux opté pour la Résistance, le premier en rejoignant Londres et en poursuivant la lutte armée, le second, par la plume, en participant à la presse clandestine anti-vichyste.

Mais au-delà des considérations historiques et biographiques, on remarque que les deux écrivains ont en commun d'avoir manifesté dans leurs œuvres un rejet constant de l'attitude objectiviste qui prétend privilégier les faits, la réalité concrète et exclure toute subjectivité. À travers des personnages servant à la fois de contre-exemples et de contre-modèles, on peut constater qu'il n'en est rien. Ainsi, derrière le réalisme de Waitari, l'Africain occidentalisé, se dissimule son égocentrisme et son ambition politique démesurée ; Chmura et Cottard sont mus, pour leur part, par des intérêts financiers ; Paneloux, enfin, tente de préserver sa foi en se faisant le garant des intérêts de l'Au-delà. On peut donc déduire que derrière toute posture réaliste se cache une subjectivité qui se dissimule ou qui s'ignore.

Les deux auteurs dénie, de ce fait, au réalisme politique sa prétention à présenter la soumission au réel comme un sacrifice, une force, une attitude raisonnable, habile et prudente. Aussi, Camus s'interrogeant dans ses *Carnets* si « *L'acceptation de ce qui est* » est un « *signe de force ?* » répond par la négative : «

⁶⁰⁶ Cette épigraphe est tirée du roman *Obermann* d'Etienne Pivert de Senancour :

⁶⁰⁷ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, *op.cit.*, p.65. Notons que cette épigraphe résume également parfaitement l'esprit de *La Peste* et de *L'homme révolté*.

Non, la servitude s'y trouve », puis il conclut : « *l'acceptation de ce qui a été. Dans le présent, la lutte.* ⁶⁰⁸ » Quelques pages plus loin il ajoute avec un peu d'amertume : « *Les positions cyniques et réalistes permettent de trancher et de mépriser. Les autres obligent à comprendre. D'où le prestige des premiers sur les intellectuels* ⁶⁰⁹. »

De même, Romain Gary ne croit pas au réalisme politique. Il y voit une vision du monde opportuniste, une soumission des fins aux moyens. Tout au long de son œuvre il ne cesse de stigmatiser cette posture idéologique qui serait, selon lui, à l'origine de la soumission des Français de 1940 au régime de Vichy et à l'occupation nazie :

« *Ils avaient raison et cela eût dû suffire à les mettre en garde, écrit Gary à propos des français de 1940, ils avaient raison, dans le sens de l'habileté, de la prudence, du refus de l'aventure, de l'épingle du jeu, dans le sens qui eût évité à Jésus de mourir sur la croix, à Van Gogh de peindre, à mon Morel de défendre ses éléphants, aux Français d'être fusillés, et qui eût uni dans le même néant, en les empêchant de naître, les cathédrales et les musées, les empires et les civilisations* ⁶¹⁰ ».

Soumettre l'homme aux injonctions de *ce qui est*, au nom de « l'habileté » de la « prudence » ou de la conformité aux faits, revient à tuer en lui la part mythique, imaginative et créatrice qui est à la source même des chefs d'œuvres artistiques, des « empires » et des « civilisations ». C'est pour cette raison que les personnages garyens (Morel, Tadek, Adolf Kanninchen...) camusiens (Rieux, Tarrou, Grand...), confrontés à un monde ravagé par des phénomènes cataclysmiques, dans lequel aucune divinité ne répond aux prières des hommes, tentent chacun à sa manière de trouver dans la résistance contre *ce qui est*, des valeurs de fraternité et de dignité aussi précaires soient-elles.

⁶⁰⁸ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p.14

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.18

⁶¹⁰ Romain Gary, *La Promesse de l'Aube*, *op.cit.*, p. 283.

5. Sans issue

Les textes que nous avons étudiés auparavant avaient en commun d'illustrer la situation de l'homme contemporain dans un monde marqué par l'absence de toute métaphysique consolatrice. Nous avons pu constater que malgré le dénuement spirituel dont les personnages souffraient, et malgré les malheurs auxquels ils étaient confrontés, ils possédaient encore les ressources nécessaires pour agir et choisir, pour résister ou consentir à la réalité. Il arrive, cependant, dans certains cas, que la toute-puissance du réel engloutisse totalement l'homme, au point de le condamner à l'impuissance et à la désespérance. Dans un monde dépourvu de finalité et d'horizon de sens, où même la révolte et l'action sont interdites, le temps et l'espace se referment sur eux-mêmes, et l'homme, ne pouvant ni refuser le réel ni y adhérer, se retrouve claustré dans un éternel présent, condamné à la solitude et à l'inertie.

Albert Camus et Romain Gary ont mis en lumière dans leurs œuvres de fiction le rapport entre l'absence de mythologie et une perception du réel caractérisée par un *resserrement spatio-temporel*. De ce point de vue, la nouvelle « L'Ironie » de Camus, présente dans *l'Envers et l'Endroit*, nous fournira les premiers exemples. Mais avant d'aller plus loin et de poursuivre notre analyse du rapport homme/réalité dans un contexte désenchanté, il nous faut nous arrêter un instant pour dire quelques mots sur ce livre :

L'Envers et l'Endroit, recueil de textes édité à Alger, en 1937, aux éditions Edmond Charlot, est la première œuvre publiée par Albert Camus. De prime abord, on pourrait s'étonner de l'emploi du qualificatif « essais » pour désigner les cinq textes⁶¹¹ qui composent l'ouvrage. Car ces textes, difficilement catégorisables, à mi-chemin entre l'essai et la nouvelle, réunissent à la fois la fiction et l'autobiographie tout en proposant un condensé, ou pour reprendre les mots de Camus, « *une mise en image* » de la philosophie naissante du jeune écrivain de 24 ans.

⁶¹¹ Dans l'ordre : « L'Ironie », « Entre oui et non », « La mort dans l'âme », « Amour de vivre » et « L'Envers et l'Endroit ».

Ces textes, malgré leur qualité indéniable, ne connaîtront leur seconde édition que 20 ans plus tard, en 1958, chez Gallimard. Albert Camus y adjoindra une préface restée célèbre où il confiera avoir beaucoup hésité avant de rééditer cette œuvre de jeunesse. Ces réticences étaient essentiellement liées aux imperfections et aux maladresses formelles que l'auteur avoue avoir décelé dans son livre. Pourtant, il affirme quelques lignes plus loin que « *ces pages maladroites* » comportent plus « *d'amour* » que « *toutes celles qui ont suivi*⁶¹² », et va même jusqu'à désigner ce petit livre comme étant la source irriguant toute son entreprise de création littéraire : « *Pour moi, souligne-t-il, je sais que ma source est dans L'Envers et L'Endroit, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu.*⁶¹³ » On y retrouve, effectivement, l'atmosphère si particulière à l'univers de Camus, ainsi que la plupart des thèmes qui lui sont chers, pour ne citer que le soleil ; la Méditerranée ; l'Algérie lumineuse ; la figure maternelle, à la fois distante et mystérieuse ; le peuple pauvre et laborieux des quartiers algérois ; enfin, le voyage en Europe centrale dont on retrouve la trace dans *La Mort heureuse* et jusqu'au *Malentendu*.

Le titre du recueil lui-même évoque les deux pôles antithétiques qui sous-tendent l'ensemble des thématiques parcourant l'œuvre de Camus : « l'envers » suggère ainsi l'ombre, la négation, la solitude, l'angoisse face à la mort, le silence déraisonnable du monde, etc. « L'endroit », en revanche, renvoie à la lumière méditerranéenne, à l'amour, au réenchantement, aux splendeurs du monde, au grand « oui » à la vie. Albert Camus a d'ailleurs écrit dans le quatrième texte de son recueil : « *Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre.*⁶¹⁴ » Cette phrase résume le rapport de Camus au monde. Rapport qui ne peut se construire sans un continuel balancement entre l'envers et l'endroit, entre « le oui et le non », c'est-à-dire, l'adhésion et le refus du réel avec tout ce qu'il comporte d'ombre et de lumière, de bonheur et de malheur, de fraternité et de solitude.

⁶¹² Albert Camus, « Préface », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p. 13.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Albert Camus, « La mort dans l'âme », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p. 107.

La première nouvelle du recueil, « l'Ironie », revient précisément sur l'*envers* du monde. À travers les thèmes de la vieillesse et de la mort, on voit apparaître des cas extrêmes de solitude, de désenchantement et d'enfermement spatio-temporel. Le narrateur y relate d'abord la rencontre entre une vieille infirme à l'orée de la mort et d'un jeune homme plein de vie et d'espoir. Celui-ci, invité à dîner chez des amis, prend en pitié la grand-mère clouée sur une chaise roulante. Il montre tant d'intérêt pour la vieille femme que cette dernière, heureuse de susciter enfin l'attention de quelqu'un, tente de la retenir du mieux qu'elle le peut et le plus longtemps possible. Elle se plaint au visiteur avec volubilité de la solitude et de l'ennui auxquels l'ont réduite la vieillesse et la maladie. Elle dénonce également l'indifférence dont font preuve les membres de sa famille à son égard : « *On ne lui parlait pas. Elle était dans son coin comme un chien.*⁶¹⁵ »

Le narrateur décrit la vieille dame ainsi :

« Tout son côté droit avait été paralysé. Elle n'avait qu'une moitié d'elle en ce monde quand l'autre lui était déjà étrangère. Petite vieille remuante et bavarde, on l'avait réduite au silence et à l'immobilité. Seule de longues journées, illettrée, peu sensible, sa vie entière se ramenait à Dieu. Elle croyait en lui. Et la preuve est qu'elle avait un chapelet, un christ de plomb et, en stuc, un saint Joseph portant l'enfant. »⁶¹⁶

On voit que la vieille femme, dont une partie seulement de son corps est encore valide quand l'autre « lui est étrangère », est prise entre deux forces contradictoires qui s'affrontent et s'annulent en elle : l'*envers* et l'*endroit* du monde, la vie et la mort. Cette femme bavarde, active, de tempérament vif, s'est ainsi retrouvée malgré elle « *réduite au silence et à l'immobilité* », lesquels, comme un avant-goût de la mort, résument désormais son univers. Le temps, pour sa part, étant donné l'illettrisme et l'inculture de la dame, n'est pour elle qu'un éternel recommencement dont le seul aboutissement est la mort.

Certes, le jeune homme compatit aux souffrances de la malade, mais ne parvient pas pour autant à les saisir pleinement. Sa jeunesse, son insouciance, sa foi en la

⁶¹⁵ Albert Camus, « L'Ironie », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p. 36.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

vie lui épargnent de se confronter trop frontalement à de telles questions : « *Il croyait*, souligne le narrateur, *qu'il y avait une vérité et savait par ailleurs que cette femme allait mourir, sans s'inquiéter de résoudre cette contradiction.*⁶¹⁷ »

Pour se sortir de l'embarras où les lamentations l'ont plongé, le jeune homme, apercevant les objets de dévotion que la vieille dame garde auprès d'elle (« un chapelet », « un christ en plomb » et « un saint Joseph en stuc »), s'empresse de lui faire remarquer : « *il vous reste Dieu*⁶¹⁸ ». En effet, le vieille infirme, condamnée à une fin de vie pénible, ne semble avoir pour unique soutien en ce monde que sa foi : « *sa vie entière se ramenait à Dieu*⁶¹⁹ ». Ces objets lui apportent, un tant soit peu, une compensation à la sollicitude dont elle manque cruellement et qu'elle ne peut recevoir auprès de ses proches. Les trois objets marquent également pour elle, comme le signale le narrateur, le « *point matériel où commençait le divin. [...] derrière eux, s'ouvrait un grand noir profond où elle plaçait tout son espoir.*⁶²⁰ »

Étant donné l'aspect manifestement dérisoires de ces objets, on peut déduire que, tout en affichant la foi de la dame, ils indiquent en même temps que cette foi, vaine et affadie, ne lui est d'aucun secours. Sa croyance en Dieu est, en effet, inopérante puisqu'elle ne la délivre pas de la solitude, au contraire elle l'y plonge : « *Dieu ne lui servait à rien, qu'à l'ôter aux hommes et à la rendre seule.*⁶²¹ » La malade ne s'accroche donc à la foi et aux trois objets qui la matérialisent que faute de mieux et pour se donner une certaine contenance. Dans le cas extrême où la maladie l'a réduite, elle n'a plus choix. Toute possibilité de jouir de la vie lui étant retirée, elle se voit contrainte de placer ses espoirs dans l'au-delà.

Par la suite, le jeune homme et ses amis, après avoir dîné, sortent pour aller au cinéma et abandonnent la malade à sa solitude. Ils la livrent à la religion pour se donner bonne conscience. Or, l'unique chose que la vieille dame demandait était qu'on lui tienne compagnie et qu'on lui accorde un peu d'attention : « *elle ne*

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 40.

*voulait pas être seule. Elle sentait déjà l'horreur de sa solitude, l'insomnie prolongée, le tête-à-tête décevant avec Dieu.*⁶²²»

Ainsi, à travers le cas de l'infirmité et de la vieillesse, Camus nous montre comme l'homme dépersonnalisé, confronté à un appauvrissement du sentiment religieux, enfermé dans un monde sans horizon, réduit, enfin, à la solitude et à l'indifférence des autres, se trouve contraint de se consoler à travers l'espoir morne de l'au-delà, et de compenser le rapport avec autrui par le rapport aux objets.

Dans « L'Ironie », le narrateur relate également l'histoire d'un vieil homme condamné lui aussi à l'isolement et au silence par la vieillesse. Comme la dame infirme, il se voit enfermé dans monde sans horizon, limité à un quotidien décevant, n'ouvrant sur aucun avenir. Cette seconde histoire, qui n'est en fait qu'une déclinaison de la première, revient également sur le rapport entre la jeunesse et la vieillesse et oppose une perspective ouverte à une perspective fermée.

Le vieil homme, fuyant l'ennui et cherchant de la compagnie, s'attable avec des jeunes. À travers ses souvenirs et des récits de jeunesse, il tente de les distraire et veut leur transmettre son expérience de la vie. Il a tant besoin d'attention qu'il refuse de remarquer « *l'ironie des regards et la brusquerie moqueuse*⁶²³ » dont font preuve les jeunes gens à son égard. Il se méprend aussi lourdement sur le rapport qu'il entretient avec eux :

*« Il était pour eux le vieillard dont on sait que tout allait bien de son temps, quand il croyait être l'aïeul respecté dont l'expérience fait le poids. Les jeunes ne savent pas que l'expérience est une défaite et qu'il faut tout perdre pour savoir un peu.*⁶²⁴»

Ces jeunes, de par leurs attitudes odieuses vis-à-vis du vieux monsieur, lui signifient tacitement que son temps est compté, « *qu'il [va] bientôt mourir*⁶²⁵», et

⁶²² *Ibid.*, p. 39.

⁶²³ *Ibid.*, p. 42.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 43.

considèrent, de ce fait, qu'un « *vieil homme qui va mourir est inutile, même gênant et insidieux. Qu'il s'en aille donc. À défaut, qu'il se taise.*⁶²⁶ » On pourrait penser que ce mépris affiché ostensiblement par les jeunes, exprime, en vérité, le rejet de leur propre destin. C'est-à-dire que le vieil homme leur renvoie l'image de leur déchéance à venir. Aussi tentent-ils par le sarcasme et l'ironie de mettre de la distance entre eux-mêmes et le vieux, entre leur jeunesse et sa vieillesse.

Face au dédain des jeunes gens, le vieillard se trouve exclu, « *condamné au silence et à la solitude*⁶²⁷ ». Il erre des heures durant dans la ville pour ne pas se retrouver enfermer chez lui avec son épouse, et se confronter à lui-même :

*« Malgré tout, il aime mieux la rue, la rue plutôt que ces heures où, chez lui, la fièvre lui masque la vieille et l'isole dans sa chambre. Alors quelquefois, la porte s'ouvre lentement et reste à demi béante pendant un instant. Un homme entre. Il est habillé de clair. Il s'assied en face du vieillard et se tait pendant de longues minutes. Il est immobile, comme la porte tout à l'heure béante. De temps en temps, il passe une main sur ses cheveux et soupire doucement. Quand il a longtemps regardé le vieil homme du même regard lourd de tristesse, il s'en va, silencieusement. Derrière lui, un bruit sec tombe du loquet et le vieux reste là, horrifié, avec, dans le ventre, sa peur acide et douloureuse. »*⁶²⁸

Ce passage, éminemment symbolique, évoque les crises existentielles dont souffre quelquefois le vieux monsieur quand il est enfermé dans sa chambre. L'homme mystérieux « habillé de clair » figure sans doute le *Temps* qui s'écoule, en témoigne son association systématique à des marqueurs temporels : il « se tait **pendant** de longue minutes » ; il est « immobile, comme la porte **tout à l'heure** béante » ; « de **temps en temps**, il passe une main sur ses cheveux » ; « quand il a **longtemps** regardé le vieil homme », etc. La « porte » pour sa part, d'abord « béante », puis se refermant brutalement, apparaît comme un modèle symbolique binaire, elle est à la fois entrée et sortie lieu de passage et barrage, ouverture et clôture. En ce sens, elle peut faire songer à la figure christique qui proclame dans l'*Évangile* de Saint-Jean : « *Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 45.

; *il entrera et sortira, et trouvera un pâturage.*⁶²⁹». Mais le vieil homme tétanisé, abandonné par la grâce divine, voit cette porte se refermer brutalement et lui interdire toute possibilité de salut.

Comme c'était le cas pour la femme infirme, le vieillard se trouve dépourvu de toute ressource spirituelle pour faire face à sa solitude et à ses angoisses existentielles. D'autre part, son âge avancé, lui interdit de vivre sur l'avenir. En effet, le vieil homme tentant de se rassurer en se projetant dans le futur : « *demain tout changera* », s'aperçoit soudainement « *ceci que demain sera semblable, et après-demain, tous les autres jours. Et cette irrémédiable découverte l'écrase.*⁶³⁰» En se situant par rapport au temps, il prend conscience qu'il est sur une courbe presque entièrement parcourue. Or, comme l'écrira plus tard Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « *cette horreur* » qui saisit l'homme quand il prend conscience qu' « *il appartient au temps* », « *cette révolte de la chair* » ne sont autres que des manifestations du sentiment de « *l'absurde*⁶³¹ », dans la mesure où cette clôture de la temporalité coextensive à une clôture de l'espace vient sceller le divorce de l'homme d'avec le monde.

En fait, cette fermeture spatio-temporelle qui est à la fois une conséquence du *désenchantement* et une manifestation du sentiment de l'absurde, n'est pas seulement exprimé dans *L'Envers et l'Endroit*, elle apparaît tout au long de l'œuvre de Camus. Que l'on songe, par exemple, à Meursault, immobile, pris au piège sur la plage, accablé par un soleil féroce, faisant face à l'Arabe dont la présence lui barre le chemin, incapable, enfin, de revenir sur ses pas : « *j'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi*⁶³²». C'est justement cette impression d'enfermement spatial : « *tout s'était refermé autour de nous*⁶³³ », et cette fixation du temps « *tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable, le double silence de la flûte et de l'eau*⁶³⁴ », qui

⁶²⁹ *Évangiles selon Saint Jean*, chapitre 10. 9, <http://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-jean/3273-chapitre-10>.

⁶³⁰ Albert Camus, « L'Ironie », *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 46.

⁶³¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 30.

⁶³² Albert Camus, *L'Étranger*, *op.cit.*, p. 93.

⁶³³ *Ibid.*, p. 90.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 91.

pousse Meursault au crime. Si les cinq coups de feu viennent détruire « *l'équilibre du jour*⁶³⁵ », le meurtre apparaît comme l'unique échappatoire possible pour mettre fin à la fixité insupportable à laquelle Meursault a été réduit par un soleil écrasant.

Un peu plus tard, détenu dans une prison sur les hauteurs d'Alger, en attendant sa condamnation à mort, Meursault expérimente cette fois-ci l'espace-temps carcéral où domine, comme on peut s'en douter, le sentiment de claustrophobie et la perte de la notion du temps :

*« Lorsqu'un jour le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris. Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais. »*⁶³⁶

Meursault, enfermé dans sa cellule, accablé par la solitude et l'ennui, se remémore ce que lui avait dit une infirmière à propos du soleil et de la canicule le jour de l'enterrement de sa mère : « *Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et dans l'église on attrape un chaud et froid.*⁶³⁷ » Il conclut qu'elle avait raison et ajoute : « *il n'y avait pas d'issue et personne ne peut imaginer ce que sont les soirs en prisons.*⁶³⁸ » Ainsi, la formule de l'infirmière évoquant le soleil (à l'origine du meurtre), et qui semblait tout à fait anodine dans la première partie du roman, prend dans la seconde partie une dimension tragique et prophétique. Tel un oracle, elle condense le destin de Meursault et amène le lecteur à penser, après coup, que la vie du personnage suivait une voie tracée d'avance et inéluctable.

Ailleurs, dans *La Peste*, l'enfermement et la séparation d'avec le monde prennent une ampleur collective. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'une des principales et des premières conséquences de la promulgation de l'état de peste est la fermeture brutale des portes de la ville et la mise en quarantaine de toute la population oranaise :

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 126.

« Une fois les portes fermées, [les Oranais] s'aperçurent qu'ils étaient tous, et le narrateur lui-même, pris dans le même sac et qu'il fallait s'en arranger. C'est ainsi, par exemple, qu'un sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé devint soudain, dès les premières semaines, celui de tout un peuple, et, avec la peur, la souffrance principale de ce long temps d'exil. ⁶³⁹ »

En fait, les Oranais se retrouvent non seulement isolés du monde : *« la peste mettait des gardes aux portes et détournait les navires qui faisaient route vers Oran. ⁶⁴⁰ »*, mais aussi séparés de leurs proches, car *« des mères et des enfants, des époux, des amants qui avaient cru procéder quelques jours auparavant à une séparation temporaire »* sur les quais de la gare d'Oran, *« se virent d'un seul coup éloignés sans recours, empêchés de se rejoindre ou de communiquer. ⁶⁴¹ »*

L'isolement de la population et l'impossibilité de communiquer avec le monde extérieur ne font par la suite que s'accroître. Peu à peu toutes les issues sont condamnées. Un arrêté vient ainsi interdire l'échange de correspondance afin d'éviter que *« les lettres pussent devenir les véhicules de l'infection ⁶⁴² »*. Les communications téléphoniques, au début autorisées, sont brusquement suspendues, puis sévèrement limitées à cause des encombrements. Il ne reste aux Oranais, pour joindre leurs proches demeurés à l'extérieur de la ville, que les dérisoires et laconiques messages du télégramme.

À cette séparation d'avec le monde extérieur dont le docteur Bernard Rieux souffre au même titre que ses concitoyens, vient bientôt s'ajouter la clôture du temps. Très vite, en effet, le docteur, du fait de sa profession et de son engagement sur le terrain pour enrayer l'épidémie, se trouve confronté quotidiennement à la souffrance et la mort. Face à une maladie incurable, son rôle n'est d'ailleurs plus de guérir :

⁶³⁹ Albert Camus, *La Peste*, op.cit., p. 67.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 68.

« Son rôle était de diagnostiquer. Découvrir, voir, décrire, enregistrer, puis condamner, c'était sa tâche. Des épouses lui prenaient le poignet et hurlaient : " Docteur, donnez-lui la vie ! " Mais il n'était pas là pour donner la vie, il était là pour ordonner l'isolement⁶⁴³. »

Afin de contrer la progression de l'épidémie, le docteur est forcé de condamner les malades à un double exil : à l'enfermement collectif dans l'enceinte de la ville, vient bientôt s'ajouter l'internement des pestiférés dans des camps d'isolement. Le docteur Rieux doit alors subir les cris, les supplications et les imprécations des familles dont les membres sont séparés les uns des autres :

*« **Tous les soirs** des mères hurlaient [...] devant des ventres offerts avec tous leurs signes mortels, **tous les soirs** des bras s'agrippaient à ceux de Rieux, des paroles inutiles, des promesses et des pleurs se précipitaient, **tous les soirs** des timbres d'ambulance déclenchaient des crises aussi vaines que toute douleur. Et au bout de cette **longue suite de soirs** semblables, Rieux ne pouvait espérer rien d'autre qu'une longue suite de scènes pareilles, indéfiniment renouvelées. Oui, la peste, comme l'abstraction, était monotone.⁶⁴⁴ »*

L'anaphore « tous les soirs » répétée trois fois – et que vient compléter le syntagme « longue suite de soirs » –, exprime tout en l'accentuant l'enfermement temporel dont souffre le docteur Rieux, ainsi que l'horreur devenue monotonie sous le règne la peste. Tel Sisyphe condamné à rouler son rocher au sommet d'une montagne pour le voir aussitôt dévaler vers la vallée, ou encore, Meursault angoissant chaque soir dans sa cellule, la vie entière du docteur semble se résumer à la répétition infinie du même jour, et la poursuite d'une même tâche vaine et ingrate : examiner les malades puis les condamner à l'isolement. La lutte que mène Bernard Rieux contre l'épidémie semble d'autant plus absurde qu'elle n'ouvre sur aucune perspective, aucune amélioration, car après une « longue suite de soirs » atroces, Rieux ne peut espérer « rien d'autres qu'une longue suite de scènes pareilles ».

On notera également que cette journée, que le docteur a l'impression de revivre sans cesse, semble elle-même amputée de ses parties pour ne se résumer qu'au

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

« soir » – moment du jour où la lumière solaire décline avant de disparaître. Dans l'extrait précédent, le soir est, du point de vue symbolique, messenger de mort, de désespoir et de confrontation avec l'angoisse que seule la lumière d'un jour nouveau pourrait dissiper. Il annonce le crépuscule, puis la nuit, et renforce, de ce fait, le sentiment d'enfermement temporel.

On pourrait penser que cette représentation de l'espace et du temps clôturés sur eux-mêmes, du fait qu'elle revienne de manière obsédante dans la quasi-totalité de l'œuvre de Camus, trahi sans doute les angoisses profondes de l'auteur. On pourrait même lier les sentiments de suffocation et d'enfermement qui accablent les personnages camusiens aux symptômes de la tuberculose dont Camus a été atteint à l'âge de 17 ans. Lui-même reconnaît, d'ailleurs, dans une lettre à une lectrice, l'influence de sa maladie dans les angoisses et la claustrophobie qu'il a attribuées à Jean-Baptiste Clamence⁶⁴⁵, héros de *La Chute* :

« Les détails orchestrés dans La Chute ne concernent que moi. [...] Ancien tuberculeux, je souffre en effet d'une sclérose pulmonaire qui m'a rendu claustrophobe. Ceux qui m'entourent pourront vous confirmer mon horreur des gouffres, des grottes et de tous les lieux clos qui tient à cette petite infirmité personnelle. »⁶⁴⁶

En fait, la tuberculose n'est jamais évoquée explicitement dans les textes publiés, si ce n'est de manière détournée : que l'on songe, par exemple, à la pleurésie qui emporte Mersault, héros de *La Mort heureuse*, à la peste dont le docteur Rieux constate qu'elle prend une forme pulmonaire, ou encore au paludisme dont souffre Jean-Baptiste Clamence. Dans tous les cas, il s'agit d'infections qui suscitent une détresse respiratoire. Mais si Camus n'évoque pas de manière explicite la tuberculose dans ses essais et ses œuvres de fictions, elle n'en a pas moins profondément influencé sa philosophie. C'est elle sans doute qui a exalté, par un effet contraire, son amour de la vie, sa quête du bonheur ainsi que son culte nietzschéen de la santé. Car la maladie l'a confronté très jeune à la

⁶⁴⁵ Dans *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence confie, en effet, souffrir de Claustrophobie : « Les soutes, les cales, les souterrains, les grottes, les gouffres me faisaient horreur. J'avais même voué une haine spéciale aux spéléologues, qui avaient le front d'occuper la première page des journaux, et dont les performances m'écœuraient. » *La Chute*, op.cit., p.28.

⁶⁴⁶ Albert Camus, *Carnets III*, op.cit., p.325.

souffrance physique, au désespoir et surtout à la mort qui est, comme nous l'avons vu, l'essence même de l'expérience absurde.

6. Le malconfort

Avant d'aborder le rapport homme/réalité à travers l'inscription de la clôture spatio-temporelle dans les textes garyens, il nous faut donner un dernier exemple, présent dans l'œuvre de Camus, et nous pencher un moment sur *La Chute*. Ce récit va nous offrir l'illustration la plus aboutie et la plus extrême de ce que nous avons qualifié de *resserrement de l'espace-temps*. Jean-Baptiste Clamence, rappelons-le, s'exile pour racheter son crime qui est d'avoir laissé une femme se suicider sans intervenir ni donner l'alerte. Au cours du cinquième et dernier entretien accordé à son mystérieux interlocuteur toujours silencieux⁶⁴⁷, Clamence finit par confier le désarroi dont il souffre. Il représente également ce qu'est devenue sa vie d'exilé en ayant recours à une image aussi surprenante qu'horrifiante : celle d'une basse fosse que l'on appelait au Moyen-Âge le *malconfort* :

« Cette cellule, précise Clamence, se distinguait des autres par d'ingénieuses dimensions. Elle n'était pas assez haute pour qu'on s'y tînt debout, mais pas assez large pour qu'on pût s'y coucher. Il fallait prendre le genre empêché, vivre en diagonale ; le sommeil était une chute, la veille un accroupissement. Mon cher, il y avait du génie, et je pèse mes mots, dans cette trouvaille si simple. Tous les jours, par l'immuable contrainte qui ankylosait son corps, le condamné apprenait qu'il était coupable et que l'innocence consiste à s'étirer joyeusement. Pouvez-vous imaginer dans cette cellule un habitué des cimes et des ponts supérieurs ?⁶⁴⁸ »

On peut constater que Clamence additionne, ou plutôt associe, les souffrances que suscite le sentiment de culpabilité à ceux qui accompagnent ordinairement l'enfermement et l'exil (perte de la notion du temps, solitude, claustrophobie, sentiment d'étrangeté ...). Le malconfort est, de ce fait, la représentation

⁶⁴⁷ *La Chute* se présente comme un long monologue composé de cinq entretiens entre Clamence et un interlocuteur qui ne parle jamais. Avant Camus, ce procédé narratif avait été utilisé par Victor Hugo dans *Le Dernier jours d'un condamné* et par Dostoïevski dans *Le Sous-sol*. Plus récemment, l'écrivain algérien Kamel Daoud a repris la forme et les procédés narratifs de *La Chute* dans son roman *Meursault contre-enquête*, Éditions Barzakh, Alger, 2013.

⁶⁴⁸ Albert Camus, *La Chute*, op.cit., pp, 115-116,

symbolique d'une perte de l'innocence, du désenchantement et de la culpabilité qui entravent la vie du personnage. Cette culpabilité transparaît à travers le recours à une image évoquant un monde réduit aux dimensions d'une cellule exigüe où l'on est contraint de « vivre en diagonale », où la veille est « un accroupissement », le sommeil « une chute ». Signalons à ce propos que Gilbert Durant considère que le schème de la chute « *résume et condense les aspects redoutables du temps.*⁶⁴⁹ » En cela, la chute (qui est aussi, rappelons-le, le titre du roman) constitue un « *rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre* »⁶⁵⁰. Elle peut aussi, selon l'anthropologue, lorsqu'elle est moralisée – comme c'est le cas dans le roman de Camus –, renvoyer aux notions de fautes, de punitions⁶⁵¹ et donc de culpabilité. Que l'on songe pour s'en convaincre aux récits mythiques relatant la perte de l'innocence originelle, la chute de l'Éden et la déchéance de l'homme devenu mortel.

Aussi peut-on considérer Clamence, de par sa culpabilité, comme l'antithèse de Meursault (même s'ils souffrent tous deux d'enfermement), dans la mesure où le héros de *L'Étranger*, malgré son homicide et sa condamnation par la société et la justice, se juge tout à fait innocent. D'ailleurs, lorsqu'on demande à Meursault, au cours de son procès, les motifs de son crime, il répond sincèrement : « *c'était à cause du soleil* »⁶⁵² provoquant malgré lui l'hilarité de l'assistance. En vérité, la raison pour laquelle Meursault ne parvient à pas se faire à l'idée qu'il est un criminel – « *c'était une idée à quoi je ne pouvais pas me faire.* »⁶⁵³ – est liée au fait que son homicide n'appartient pas à ce que Camus qualifie, dans *L'homme révolté*, de « *meurtre de raisonnement* »⁶⁵⁴ qui vient mettre en pratique des postures idéologiques ou quelques autres mobiles crapuleux, mais plutôt au

⁶⁴⁹ Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e édition, 2011, p.124.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.124.

⁶⁵¹ Gilbert Durant affirme, en effet, que « *le schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition.* », *Ibid.*, *op.cit.*, p.125.

⁶⁵² Albert Camus, *L'Étranger*, *op.cit.*, p. 158.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 19.

« *meurtre de fatalité*⁶⁵⁵ », c'est-à-dire qu'il est involontaire et résulte d'une conjonction de circonstances exceptionnelle.

Clamence, pour sa part, s'il est entièrement libre de ses mouvements (contrairement à Meursault croupissant dans une cellule), il se considère pourtant totalement coupable : « *il fallait, dit-il, se soumettre, et reconnaître sa culpabilité. Il fallait vivre dans le malconfort.* ⁶⁵⁶ » Pour expier ses fautes, il n'a d'autres choix que de se condamner volontairement à l'exil et s'enfermer définitivement dans son « enfer ».

Roger Grenier explique ces contrastes entre les deux personnages en ayant recours à des éléments biographiques. Selon lui, *L'Étranger*, et Meursault « *proche d'une vie élémentaire, corporelle, innocente, correspondent à la vision de l'existence qui était donnée au jeune algérien Albert Camus.* ⁶⁵⁷ » Tandis que *La Chute* et son héros « *expriment le désenchantement auquel aboutit un Camus européenisé. L'intellect l'a emporté sur le physique, et il en reste comme l'image d'un paradis perdu.* ⁶⁵⁸ » Roger Grenier avertit un peu plus loin que les deux personnages ne doivent pas pour autant être réduits à leur auteur. Meursault et Clamence tout comme Rieux, ne sont, d'après lui, que des « *déguisements* », ou plus exactement « *trois métamorphoses qui montrent ce que la vie fait d'un homme qui avait cru pouvoir rester simple et naturel.* ⁶⁵⁹ »

On voit ainsi, dans *La Chute*, s'ajouter à une perception du monde désenchanté où le temps et l'espace sont fermés, une nouvelle entrave, interne cette fois-ci à l'homme : sa culpabilité. Il ne s'agit plus comme c'était le cas dans *Le Mythe de Sisyphe* d'incriminer un Ciel indifférent et obstinément silencieux, c'est l'homme lui-même qui est à présent sur le banc des accusés :

« *Nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, Proclame Clamence, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. Chaque*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Albert Camus, *La Chute*, *op.cit.*, p. 115.

⁶⁵⁷ Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, *op.cit.*, p. 304.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 305.

*homme témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi et mon espérance.*⁶⁶⁰ »

On l'aura compris, l'avocat parisien ne se contente pas seulement d'entériner son divorce avec le monde, il rompt aussi définitivement avec lui-même et avec le reste de l'humanité. À ses yeux, tous les hommes étant, d'une manière ou d'une autre, aussi coupables que lui, doivent, s'ils possèdent ne serait-ce qu'une once de morale, se résigner à la culpabilité et à une vie désenchantée qui s'apparente au malconfort.

Romain Gary a lui aussi représenté le *malconfort* dans *Les Racines du ciel*. L'emploi de cette image est d'autant plus remarquable que ce roman a été publié en 1956, c'est-à-dire, la même année que *La Chute* d'Albert Camus. Sans doute ne faut-il y voir qu'une simple coïncidence. Ou peut-être le malconfort est-il la représentation imagée d'une période historique durant laquelle une génération entière fut confrontée, comme le souligne Camus, « à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons.⁶⁶¹ » D'ailleurs, Jean-Baptiste Clamence, qui avait rejoint la Résistance en Afrique du Nord durant l'Occupation, relate les circonstances de son arrestation par les Allemands et son internement dans un camp d'isolement à Tripoli, mais n'éprouve aucunement le besoin de s'attarder sur les conditions de sa détention, car il considère l'univers concentrationnaire comme une chose banale pour les hommes de sa génération :

*« Je ne vous en fais pas la description. Nous autres, enfants du demi-siècle, n'avons pas besoin de dessin pour imaginer ces sortes d'endroits. Il y a cent cinquante ans, on s'attendrissait sur les lacs et les forêts. Aujourd'hui, nous avons le lyrisme cellulaire. Donc je vous fais confiance. Vous n'ajouterez que quelques détails : la chaleur, le soleil vertical, les mouches, le sable, l'absence d'eau. »*⁶⁶²

C'est justement pour représenter ce système concentrationnaire que Romain Gary va employer l'image du malconfort. Ce cachot n'est pas comme dans *La Chute* le symbole de la culpabilité et de l'enferment psychique d'un personnage. Chez

⁶⁶⁰ Albert Camus, *La Chute*, op.cit., p. 116.

⁶⁶¹ Albert Camus, *Discours de Suède*, op.cit., pp. 17-18.

⁶⁶² Albert Camus, *La Chute*, op.cit., p. 130.

Gary, il représente la confrontation qui oppose l'homme à la *Puissance*, c'est-à-dire qu'il symbolise la réalité intégrale dans tout ce qu'elle a d'oppressant et d'arbitraire. Le malconfort possède également, comme nous allons le voir, un pouvoir didactique, étant donné que le héros des *Racines du Ciel*, Morel, en tirera les leçons qui le guideront sa vie entière.

Pour expliquer les causes profondes de son engagement en faveur de la protection de la faune africaine, Morel relate sa captivité dans un camp de concentration nazi. Les conditions de vie dans le block K qu'il occupait alors avec d'autres résistants étaient, comme on peut s'y attendre, épouvantables. Les détenus, déshumanisés, épuisés moralement et physiquement, y subissaient quotidiennement les avanies liées au travail forcé, aux violences et aux exactions des nazis : « nous étions écroulés dans nos coins, se remémore Morel, sales, désespérés, ceux qui n'étaient pas trop claqués geignaient, se plaignaient et blasphémaient à haute voix.⁶⁶³ »

Dans le block K, les détenus renoncent à toute dignité, (ils geignent, se plaignent, blasphèment) et vivent dans des conditions d'hygiènes déplorables. Mais au moment où le désespoir et le laisser-aller atteignent un seuil critique, Robert, le meneur des détenus, le « noyau irréductible⁶⁶⁴ » du block K, décide d'intervenir. Il reprend en main le groupe et réussit à le remotiver en lui imposant une hygiène de vie rigoureuse. Mais les responsables du camp, alertés par des mouchards et voyant en Robert une forte tête, finissent par sévir et enferment leader dans une cellule comparable au malconfort de Jean-Baptiste Clamence. En effet, ce cachot, « un mètre dix sur un mètre cinquante⁶⁶⁵ », précise Morel, n'est pas assez haut pour que Robert puisse s'y tenir debout, ni assez large pour qu'il s'y couche. Mais, heureusement, au bout d'un mois d'isolement, Robert est relâché :

⁶⁶³ Romain Gary, *Les Racines du Ciel*, op.cit., p. 211.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

« Il nous fut rendu un mois plus tard, assez rétréci, le nez plutôt aplati, quelques ongles manquants [...]. Il entra un matin dans le block, quelque vingt kilos en moins perdus dans les mystères du régime solitaire, court sur pattes, la gueule couleur de terre⁶⁶⁶ ».

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Robert, malgré les stigmates liés à la l'enfermement (rétrécissement, nez aplati, perte de poids, gueule couleur de terre...), a réussi à garder un moral intact. En effet, Morel et ses codétenus, stupéfiés, ne remarquent chez Robert aucune « *trace de défaite dans les yeux* » et constatent aussi que « *pour l'essentiel, il n'avait pas changé⁶⁶⁷*. » En réalité, Robert a découvert durant son isolement une nouvelle technique de résistance qu'il s'empresse de partager avec ses camarades :

« J'ai trouvé quelque chose d'épatant. Je vous en fais cadeau tout de suite, [...] Il y avait des moments où [...] j'avais envie de foncer tête baissée contre les murs, pour essayer de sortir à l'air libre. Vous parlez de claustrophobie ! ... Eh bien, j'ai fini par avoir une idée. Quand vous n'en pouvez plus, faites comme moi : pensez à des troupes d'éléphants en liberté en train de courir à travers l'Afrique, des centaines et des centaines de bêtes magnifiques auxquelles rien ne résiste, pas un mur, pas un barbelé, qui foncent à travers les grands espaces ouverts et qui cassent tout sur leur passage, qui renversent tout [...] – la liberté, quoi ! [...] Donc, quand vous commencez à souffrir de claustrophobie, de barbelés, du béton armé, du matérialisme intégral, imaginez ça, des troupes d'éléphants, en pleine liberté, suivez-les du regard, accrochez-vous à eux, dans leur course, vous verrez, ça ira tout de suite mieux...⁶⁶⁸ »

Dans un monde désenchanté marqué par « le matérialisme intégral » et réduit aux dimensions d'une cellule étroite, et face à la *Puissance*, incarnée ici par l'univers concentrationnaire avec ce qui l'accompagne ordinairement de « barbelés », de « béton armé », de « murs », de sentiments d'oppression et de « claustrophobie », Robert préconise le recours à l'imagination pour infléchir le réel. Ce résistant de la première heure est pourtant loin d'être un rêveur débordé par sa subjectivité qui, ne distinguant plus la réalité des productions de son esprit, préconiserait de fuir le réel en ayant recours aux fantasmes. Au contraire, pour

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*

Robert, l'imagination (souvent associée en Occident à la fantaisie, au divertissement, au manque de sérieux), est non seulement un acte volontaire de résistance, mais aussi l'affirmation de la liberté et de l'irréductibilité de l'homme.

En outre, l'imagination joue pour Robert un rôle de *compensation* du fait qu'elle permet de rendre sensible une réalité absente : « les grands espaces ouverts ». Elle assume aussi une fonction d'*émancipation* et se présente comme un moyen d'*autoconservation*, puisque, tout en soustrayant Robert aux atrocités du réel, elle lui permet, malgré les dégradations corporelles qui résultent de l'enfermement, de garder son esprit vif et ses facultés mentales intactes : « *chaque matin, les Allemands le trouvaient en pleine forme, en train de rigoler : il était devenu increvable.*⁶⁶⁹ »

Enfin, l'image des troupes d'éléphants en liberté en train de parcourir les plaines africaines, renversant tous les obstacles et abattant tous les murs, devient le symbole puissant d'une révolte qui, vaincue par le réel, n'a pour unique refuge que le domaine de l'*irréel*. L'imaginaire devient, de ce fait, la dernière ressource en possession de ces damnés de la terre qui tentent de survivre dans un camp où règnent le froid, la faim et le désespoir : « *chaque fois qu'on n'en pouvait plus dans notre cage, témoigne Morel, on se mettait à penser à ces géants fonçant irrésistiblement à travers les grands espaces ouverts de l'Afrique.* » Certes, « *cela demandait un formidable effort d'imagination*⁶⁷⁰ », mais c'est justement cet effort qui maintiendra Morel et ses compagnons vivants. À la Libération, le héros des *Racines du ciel* retiendra cette leçon de vie et d'espoir tirée de l'enfer d'un cachot exigü. C'est justement pour demeurer fidèle à cette leçon que Morel rejoindra l'Afrique et qu'il s'engagera dans la lutte pour la protection des éléphants.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

7. Le désespoir

Il arrive cependant que le réel s'impose avec tant de force que l'imagination finit par faire défaut aux personnages garyens, quand elle ne leur joue pas de mauvais tours. La nouvelle de Romain Gary, « Le Mur (un simple conte de Noël) », présente dans le recueil *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, offre justement le cas extrême de personnages totalement isolés et désespérés, n'ayant pour seule issue que la mort. Cette nouvelle traite également des problèmes du suicide et de la solitude dans les grandes agglomérations modernes.

Le récit a pour prétexte un écrivain qui, manquant d'inspiration, va trouver son ami médecin, le docteur Ray, pour qu'il lui prescrive « *une de ces nouvelles « drogues-miracles » qui stimulent l'énergie, l'optimisme et le pouvoir de concentration.*⁶⁷¹ » L'écrivain qui s'est engagé auprès d'un grand journal londonien à publier un conte de Noël pour les fêtes de fin d'année, se trouve confronté au syndrome de la feuille blanche. Cette fois-ci, confie-t-il au docteur « *l'inspiration semble m'avoir abandonné ; je me trouve devant un mur...*⁶⁷² » À l'évocation du mot « mur » le docteur Ray reste songeur. S'il refuse de prescrire à l'écrivain ses « *maudites pilules* », il lui propose, en revanche, de lui « *raconter une histoire vraie dont le sujet est justement un mur* », « le mur », insiste le docteur, « *au propre et au figuré.*⁶⁷³ » Cette histoire a eu lieu, précise-il, au cours d'une « *de ces nuits glacées de Saint-Sylvestre où le cœur des hommes est étreint par un besoin presque intolérable d'amitié, de chaleur et de merveilleux.*⁶⁷⁴ »

Quelques années auparavant, le docteur Ray assurait la fonction de médecin légiste auprès de Scotland Yard. Une nuit de décembre, il est tiré de son lit pour aller faire le constat de décès d'un jeune homme. Ce dernier s'est suicidé, la nuit même, par pendaison dans sa chambre d'étudiant. Tandis que le légiste remplit le certificat de décès, son attention est attirée par une lettre laissée par le défunt. En la lisant, il apprend que le malheureux « *avait succombé à une crise de solitude. Il*

⁶⁷¹ Romain Gary, « Le Mur (un simple conte pour Noël) », *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, op.cit., p. 183.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 184.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

n'avait pas de famille, pas d'amis, pas d'argent », or « Noël était là » et « tout son être aspirait à la tendresse, à l'amour, au bonheur.⁶⁷⁵ »

L'étudiant confie également dans sa lettre qu'il croisait parfois dans les escaliers de l'immeuble une jolie jeune femme, « *une beauté angélique*⁶⁷⁶ », dont il était éperdument amoureux, mais qu'il n'osait aborder. La femme occupait une chambre mitoyenne à celle du jeune homme et n'était séparée de lui que par un mur. Mais durant la soirée qui précéda sa mort, alors que l'étudiant « *était en train de lutter contre la tristesse et le découragement* », il entendit au travers de ce même mur « *dans la chambre de sa voisine, certains bruits, certains craquements, certains soupirs, qu'il qualifiait dans sa lettre de « caractéristiques » et dont la nature exacte n'était que trop facile à deviner*⁶⁷⁷ ».

Le jeune homme, dans l'état de solitude et d'abattement extrême où il se trouvait, persuadé que la femme qu'il aimait avait un amant, écrivit sa lettre, arracha les cordes des rideaux et commit le geste irréparable. Le docteur, pour compléter son enquête, et surtout par curiosité, décide d'aller voir la jeune femme, mais apprend avec stupéfaction qu'elle avait, la même nuit, mis fin à ses jours en s'empoisonnant à l'arsenic. Il découvre aussi à côté de la défunte une lettre contenant l'explication de son geste : « *apparemment, c'était un cas aigu de solitude... et le dégoût général de la vie.*⁶⁷⁸ » Le docteur Ray comprend alors que les cris de jouissance, que le jeune homme avait cru entendre et qui l'avaient amené à se suicider, étaient en réalité des cris d'agonie dus à l'empoisonnement.

De là, on peut constater que le *mur* séparant l'étudiant et la jeune femme, comporte, effectivement, à la fois un sens « *propre et figuré*⁶⁷⁹ », comme l'affirmait le narrateur au début de son récit. C'est-à-dire qu'il ne se résume pas à l'obstacle physique s'opposant aux aspirations des jeunes gens, et les isolant de manière concrète l'un de l'autre, tout en étant, paradoxalement, le seul lien entre

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 185

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 184.

eux. Le mur possède également, dans ce récit, une dimension psychique étant donné que le jeune homme n'a pas eu le courage d'aborder la femme qu'il aimait. Il a préféré s'enfermer, endurer l'isolement et le désespoir plutôt que de prendre le risque d'être éconduit. Car si cette femme était ce qui rendait sa solitude intolérable, elle était également pour lui (et réciproquement) le seul remède à son isolement. La mort tragique de ces personnages garyens semble d'ailleurs donner raison à Albert Camus, lorsqu'il écrit à propos du suicide dans *Le Mythe de Sisyphe* : « *ce qu'on appelle une raison de vivre est en même temps une excellente raison de mourir.* ⁶⁸⁰ »

Signalons, par ailleurs, que la nouvelle « Le Mur (un simple conte de Noël) » de Romain Gary, possède des similitudes frappantes avec la fable ovidienne de « Pyrame et Thisbé ». Dans le chant IV des *Métamorphoses*, Ovide relate l'histoire d'un jeune couple babylonien qui s'aimait passionnément malgré l'oppositions de leur famille. Les deux amoureux habitaient deux maisons contiguës. Ils communiquaient à travers une fissure lézardant le mur mitoyen qui séparait leur chambre respective :

« Ô Mur jaloux, disaient-ils, pourquoi servir d'obstacle à nos amours ? Que t'en coûterait-il de permettre à nos bras de s'unir, ou, si ce bonheur est trop grand, pourquoi ne pas laisser du moins un libre passage à nos baisers ? Cependant, nous ne sommes pas ingrats ; c'est par toi, nous aimons à le reconnaître, que le langage de l'amour parvient à nos oreilles. » ⁶⁸¹

Un jour, Pyrame et Thisbé, ne pouvons plus souffrir d'être séparés, décident de se rencontrer secrètement en dehors de la ville. La jeune fille, arrivée la première au lieu du rendez-vous, se trouve face à une lionne dont la gueule est ensanglantée par une proie fraîchement dévorée. Dans la précipitation de sa fuite Thisbé laisse tomber un voile que la lionne déchiquète et souille de sang. Quand Pyrame arrive, il trouve le voile sanglant. Persuadé que son amante est morte, il

⁶⁸⁰ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁸¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre quatrième, traduction par auteurs multiples, texte établi par Désiré Nisard, Firmin-Didot, 1850, (pp. 306-324), [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_\(Ovide,_Nisard\)/Livre_4](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_(Ovide,_Nisard)/Livre_4)

tire son épée et la plonge dans son flanc. Thisbé revenant sur ses pas, découvre le corps gisant de son amant et se suicide à son tour.

Comme dans le scénario du mythe, la nouvelle de Romain Gary s'achève sur un malentendu et la mort des amants. Les deux récits partagent également les thèmes du désespoir, de l'amour impossible, du suicide, et surtout, ils ont en commun le motif du « mur », qui est à la fois ce qui sépare et ce qui relie les amants. Cependant, le récit mythique diffère de la nouvelle du fait que les héros ovidiens meurent de manière héroïque au point d'attendrir les dieux eux-mêmes. Ainsi, le mûrier – auprès duquel Pyrame et Thisbé sont morts et qu'ils ont arrosé de leur sang –, dont les fruits étaient à l'origine, selon Ovide, aussi blancs que la neige, sont depuis le trépas des amoureux de couleur pourpre, afin de rappeler aux mortels le souvenir de ces tristes amants que la mort elle-même n'a pu séparer. Le mythe de Pyrame et Thisbé possède donc une dimension étiologique, dans la mesure où il répond à une question : « pourquoi les fruits du mûrier sont-ils pourpres ? ». Ce récit mythique, en donnant du sens à une réalité particulière, en donne du même coup au monde lui-même. Rien, pour ainsi dire, n'est le fruit du hasard.

En revanche, les personnages garyens s'ils ont vécu, comme il sied à des héros modernes, c'est-à-dire, isolés, malheureux dans un monde où règne le non-sens et le hasard, ils sont morts misérables, seuls et anonymes. On pourrait même penser que, sans la curiosité du docteur Ray – curiosité que lui-même juge quelque peu « *malsaine ou cynique*⁶⁸² » –, personne n'aurait jamais entendu parler de cette histoire d'amour d'autant plus triste et tragique qu'elle était méconnue des intéressés eux-mêmes.

Au-delà des analogies qui relient cette nouvelle au mythe antique et des contrastes qui l'en éloignent, il faut retenir le fait qu'elle traite du problème du suicide. Cette question a fasciné Romain Gary tout au long de sa vie. Fascination que l'on peut d'ailleurs constater dans son œuvre où il a très souvent abordé le

⁶⁸² Romain Gary, « Le Mur (un simple conte pour Noël) », *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, op.cit., p. 187.

thème du suicide, notamment dans *La Promesse de l'aube*⁶⁸³, ou encore dans *Chien Blanc*⁶⁸⁴. Ce constat relève aussi du fait biographique étant donné que Romain Gary a mis fin à ses jours le 02 décembre 1980.

Signalons aussi que cette tentation du suicide n'est pas étrangère à Albert Camus. Ce thème qui, comme nous l'avons déjà mentionné, constitue la problématique centrale du *Mythe de Sisyphe*⁶⁸⁵, est également abordé dans *Le Malentendu* (pièce qui s'achève par un double suicide), ou encore dans *L'Envers et l'Endroit*⁶⁸⁶. Camus lui-même reconnaît avoir été tenté à deux reprises de mettre fin à ses jours, en juillet 1949, sur le bateau qui l'amenait en Amérique du Sud⁶⁸⁷. Il a aussi écrit dans ses *Carnets*, en 1950, après le suicide d'un ami qu'il chérissait : « j'ai soudainement compris que j'avais envie de faire comme lui. »⁶⁸⁸

Quoi qu'il en soit, le suicide se présente dans les deux œuvres comme l'aboutissement d'un long processus d'isolement et de désenchantement. Il intervient au bout d'une accumulation de malheurs et de souffrances. Il apparaît aussi, à certains personnages, comme l'unique échappatoire possible à une existence terne et monotone qu'aucun mythe, aucun idéal, aucune perspective ne viennent rehausser.

Si la nouvelle « Le Mur (un simple conte de Noël », nous a offert, à travers le motif du « mur », un modèle d'enfermement spatial, il nous faut encore, avant d'achever ce chapitre, donner un dernier exemple concernant la clôture temporelle dans l'œuvre de Romain Gary. La nouvelle « La plus vieille histoire du monde » propose justement une représentation du temps comme un éternel

⁶⁸³ Dans *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 53, Romain Gary avoue avoir été tenté par le suicide dès l'enfance, lorsqu'il voulut s'ensevelir sous un tas de bûches.

⁶⁸⁴ Dans *Chien Blanc* (roman autobiographique), après avoir échoué à abattre son chien devenu incontrôlable et très dangereux, Romain Gary confie : « j'ai l'impression d'avoir raté mon suicide. » Cf. *Chien Blanc*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 577.

⁶⁸⁵ Dans *Le mythe de Sisyphe* *op.cit.*, p. 17, Camus écrit : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. »

⁶⁸⁶ Cf. Albert Camus « Entre oui et non », *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 66 : « Je comprends qu'on puisse vouloir mourir parce que, au regard d'une certaine transparence de la vie, plus rien n'a d'importance. »

⁶⁸⁷ Cf. Albert Camus, « Amérique du Sud, juin à août 1949 », *Journaux de voyage*, *op.cit.*, pp.51-52 : « À deux reprises, idée de suicide. La deuxième fois, toujours regardant la mer [...] Je crois que je comprends maintenant comment on se tue. »

⁶⁸⁸ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p. 328.

recommencent du présent. Cette fiction tout en offrant une conception tragique de l'histoire, donne également l'occasion de s'interroger sur le statut de victime et de bourreau et des rapports de dépendance réciproque qu'ils peuvent entretenir.

À la Libération, Schonenbaum, survivant du centre de concentration de Torenberg, veut fuir l'Allemagne et l'Europe le plus loin possible. Pour ce faire, ce juif d'origine polonaise émigre à l'autre bout du monde. Il s'installe à la Paz, capitale de la Bolivie, où il tente de refaire sa vie en ouvrant une boutique de tailleur de pierre. Un jour, alors qu'il admire un convoi d'Amérindiens haut en couleur, il lui semble distinguer parmi les autochtones un visage familier. Il reconnaît son compatriote, Gluckman, ancien détenu du camp de Torenberg.

Après la chute de l'Allemagne nazie, Gluckman a lui aussi rejoint l'Amérique latine. Il s'est fondu parmi les autochtones et vit depuis dans la clandestinité. Caché dans les hauts plateaux des Andes, il se fait passer pour un caravanier amérindien et craint, contre tout bon sens, de se faire arrêter par les nazis. Schonenbaum s'apercevant que son ami a totalement perdu la raison et constatant qu'il souffre d'un délire de persécution, tente du mieux qu'il le peut de le convaincre que la guerre est finie et qu'il ne risque plus rien :

« Gluckman, dit-il solennellement, tu as toujours été un imbécile, mais tout de même fais un effort ! C'est fini ! Il n'y a plus d'Hitler, il n'y a plus de S.S., plus de chambres à Gaz [...] C'est fini ! On n'a plus besoin de se cacher ! ⁶⁸⁹ »

Cependant, Gluckman ne veut rien savoir et persiste dans ses dénégations. Aussi, Schonenbaum le prend sous son aile et le recrute comme tailleur de pierre dans son atelier. Au bout de six mois, Gluckman semble s'être apaisé, mais Schonenbaum s'aperçoit que son ami entreprend chaque soir de mystérieuses escapades vers un lieu inconnu avec un panier de victuailles à la main. Intrigué, il le suit et découvre que son ami nourrit secrètement, dans une cave, son ancien

⁶⁸⁹ Romain Gary, « La plus vieille histoire du monde », *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, op.cit., p. 244.

tortionnaire, Hauptmann Schultze, commandant S.S., dont il avait été la victime préférée.

Le tailleur de pierre, épouvanté par la présence en un même lieu des deux hommes, ne parvient pas à comprendre « *le mécanisme de folie* » qui pousse Gluckman « *à venir nourrir son tortionnaire chaque soir, au lieu de le tuer ou de le livrer à la police.*⁶⁹⁰ » Le tailleur de pierre horrifié interpelle son ami :

« – Il t’a torturé tous les jours pendant plus d’un an ! Il t’a martyrisé, il t’a crucifié ! Et au lieu d’appeler la police, tu lui apportes à manger tous les soirs ? Est-ce que je rêve ? Comment peux-tu faire ça ? Sur le visage de la victime, l’expression de ruse profonde s’accroît, et du fond des âges s’éleva une voix millénaire qui fit dresser les cheveux sur la tête du tailleur et figea son cœur : – Il m’a promis d’être plus gentil la prochaine fois !⁶⁹¹ »

L’explication que l’ancien déporté donne à son hôte : « Il m’a promis d’être plus gentil la prochaine fois ! » indique que, pour lui, l’histoire n’est rien d’autre que l’éternel recommencement du même drame : l’asservissement et l’exploitation de l’homme par l’homme. Le temps semble s’être définitivement figé à l’époque où le personnage était torturé dans le camp de concentration. Cette fermeture de la temporalité est la raison pour laquelle il ne parviendra sans doute jamais à dépasser ses traumatismes.

Par ailleurs, on peut interpréter l’image saisissante et dérangeante d’une victime nourrissant son propre bourreau comme la représentation des rapports de dépendance malsaine qui peuvent naître entre l’esclave et son maître, en effet, l’un ne pouvant être sans l’autre. Justement, en refusant de dénoncer son ancien tortionnaire, en le maintenant en vie, alors que ce dernier est en position de faiblesse, il semble que l’ancien déporté cherche essentiellement à pérenniser son propre statut de victime. Aussi, cette « voix millénaire » émanant de Gluckman et remontant « des fonds des âges » n’est autre que celle de tous les hommes asservis à travers l’histoire. Elle signale que l’ancien déporté n’est plus seulement victime

⁶⁹⁰ *Ibid.*, pp. 250-251.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 251.

du commandant S.S., il est l'incarnation, la personnification de la victime éternelle qui a réussi à retrouver son bourreau.

Nous avons vu à présent les différentes formes que peut prendre le thème du "désenchantement du monde" tel qu'il apparaît dans les œuvres respectives d'Albert Camus et de Romain Gary. Ce malaise, rappelons-le, essentiellement moderne, résulte des processus de sécularisation, de rationalisation et des bouleversements multidimensionnels qui ont accompagné l'époque contemporaine : guerres de plus en plus meurtrières, totalitarisme, mise en place du système concentrationnaire, progrès des sciences et techniques, délitement des croyances religieuses et des sociétés traditionnelles, destruction de la nature sous l'effet de l'industrialisation et de l'urbanisation, etc.

Nous avons vu également que les deux auteurs avaient abordé les conséquences du désenchantement sur l'homme en mettant en scène le bouleversement de son rapport au monde et au réel. La réalité est désormais perçue comme une puissance absurde et implacable. Dans ce monde dépourvu de mythe et de toute divinité consolatrice, les personnages sont non seulement confrontés à l'inhumanité de l'homme (guerre, crime de masse, camps de concentration, destruction de la nature), mais aussi à un Ciel indifférent et résolument muet. Ils souffrent d'aliénation, d'enfermement et de solitude, ils sont chosifiés, déshumanisés et perdent leur dignité et leur identité.

L'analyse du thème du désenchantement nous aura, par ailleurs, permis de fédérer un certain nombre de thèmes garyens et camusiens, de mettre en liaison, non seulement les deux œuvres des auteurs étudiés, mais aussi de faire dialoguer certains textes avec d'autres textes à l'intérieur d'une même œuvre. Cette première partie de notre recherche a aussi été l'occasion d'étudier non pas le mythe en lui-même, mais ce qui le nie et l'annihile, à savoir le réel. Ce qui nous a permis de comprendre comment Albert Camus et Romain Gary ont représenté l'absence de *mythologie* dans la vie des hommes et ses conséquences, ainsi que les enjeux littéraires, historiques, politiques et civilisationnels de leur époque.

Il nous faut à présent aborder la seconde phase de notre recherche dans laquelle nous nous pencherons sur la question du *réenchantement*.

SECONDE PARTIE

La quête de l'absolu

CHAPITRE I

1. Le Réenchantement aveugle

Si la réalité intégrale, c'est-à-dire, une réalité dépouillée de tout mythe et de tout idéal, condamne fatalement l'homme au nihilisme et au désespoir, le mouvement contraire qui consiste à nier le réel en adhérant aveuglément aux mythes, aboutit, quant à lui, à la démesure et à une perte de lucidité totale. La seconde partie de notre recherche se focalisera sur ce que nous avons qualifié de *réenchantement aveugle*. Nous y verrons les personnages de Camus et de Gary (figurant la révolte de l'homme moderne), confrontés à l'absurde, déchirés par des contradictions insolubles et se lançant dans une quête de valeurs absolues.

D'ores et déjà, on peut dire que cette quête d'un réenchantement total, du fait même de sa démesure, doit nécessairement aboutir à un échec. En effet, la révolte fondée sur une *négation absolue* du réel, au lieu de générer du sens, ne fait, au contraire, que renforcer le non-sens et le nihilisme. Car si les personnages, aussi bien camusien que garyens, s'évertuent à nier la réalité, leurs aspirations butent inévitablement contre cette même réalité impitoyable. On peut alors constater que le désenchantement qui vient après l'échec de la révolte est encore plus désespérant que celui qui se situait à son origine.

Du reste, l'impossibilité de faire triompher des valeurs absolues a pour conséquence la remise en question des mythes et leur dégradation. On peut observer, en effet, dans bon nombre de textes de Camus et Gary, une certaine tendance à la *démythification*. Nous verrons, qu'en se dégradant, les mythes se vident de leur substance, de leur pouvoir de fascination et ne parviennent plus à fédérer l'énergie des personnages. Ils prennent alors la forme de simples thèmes mythiques dans les textes.

Par ailleurs, si la première partie de notre recherche a été l'occasion d'étudier les conséquences de l'absence des mythes, à travers l'analyse des différentes formes que peut prendre le thème du *désenchantement*, il nous faut à présent nous pencher sur les mythes littéraires eux-mêmes et sur la manière dont il se

déployent dans les textes. Rappelons que, dès l'introduction de cette recherche, nous avons tenté, en nous appuyant sur un certain nombre de chercheurs, de cerner la notion de mythe littéraire tout en la différenciant de son ancêtre le mythe ethno-religieux. Cette distinction nous a permis par la suite de déterminer (à partir de la catégorisation de Philippe Sellier) ce qui, dans le corpus de recherche, appartient à la notion de mythe littéraire⁶⁹², et par conséquent ce qui doit en être exclu.

Après plusieurs lectures attentives, nous avons pu constater la présence dans les textes du corpus d'un nombre important de mythes, chacun alternant entre l'explicite et l'implicite d'une œuvre à l'autre. Certains de ces mythes sont communs aux deux auteurs : Faust, Don Juan, Prométhée, Caïn, Ulysse et le double. D'autres leur sont spécifiques : le Golem, le dibbuk et le Juif errant pour Gary ; Sisyphe, Apollon, Dionysos et Orphée pour Camus.

Les mythes présents chez les deux auteurs vont assumer, au cours de la seconde partie de notre recherche, le rôle de textes médiateurs, qui nous permettront de fédérer, à partir d'une démarche triangulaire, les thématiques majeures traversant les œuvres camusiennes et garyennes.

Mais avant d'aller plus loin, il nous faut nous attarder un moment sur des considérations théoriques. À ce stade, il semble en effet nécessaire de spécifier les étapes à suivre pour détecter les mythes et étudier leur articulation et leur actualisation. Nous avons estimé que la mythocritique pouvait se prêter parfaitement à cette étape de notre recherche, tout en mettant à notre disposition les outils théoriques nécessaires afin de parvenir à des résultats probants. Au cours des prochaines pages, nous allons aborder très brièvement les fondements, les procédures et les origines de cette théorie.

⁶⁹² En plus des mythes gréco-romains et des récits bibliques, Philippe Sellier propose de prendre en compte d'autres ensembles : les mythes littéraires nouveaux nés, les mythes politico-héroïques, les mythes parabibliques, le génie des lieux.

1- La mythocritique, *comment lire les textes à travers les mythes* ?

Pour remonter aux origines de la mythocritique, il faut revenir aux années soixante. C'est à cette époque que le philosophe Gilbert Durand, s'inspirant entre autres des travaux de Jung, de Bachelard et de Piaget, se lance un immense défi : il ambitionne d'étudier la structure de l'imaginaire humain et va tenter de remonter jusqu'à la source primordiale de l'imagination. Dans un ouvrage monumental intitulé *Structure anthropologique de l'imaginaire*, il réhabilite l'imagination, cette "folle du logis", longtemps dépréciée au profit de la raison, en la présentant comme « *la matrice originelle à partir de laquelle toute pensée rationalisée [...] se déploie* »⁶⁹³. Il tente également de dresser un sémantisme archaïque de l'imaginaire en établissant une classification des symboles et des archétypes qui structurent l'imagination, une *archétypologie*. Il cherche, enfin, à mettre en place, dans une perspective anthropologique, une méthode qui lui permettrait d'observer les manifestations de l'imaginaire dans l'ensemble des productions humaines (art, mythologie, psychologie, institutions...). La littérature, quant à elle, en tant que vecteur privilégié de l'imaginaire dans nos sociétés modernes et désacralisées, ne va pas tarder à être placée au centre des préoccupations de Gilbert Durand.

Ces travaux aboutiront à la mise en place d'une nouvelle méthode d'analyse, la *mythocritique*, dont Gilbert Durand forgera le nom dans les années soixante-dix, en s'inspirant de la *psychocritique* de Maury. La mythocritique durandienne se situe, comme le souligne Christine Chelebourg, dans la perspective de la réception et « *pose pour principe que ce qui retient l'attention du lecteur, ce sont les affinités du récit avec le mythe* »⁶⁹⁴, car le mythe étant organisé par des schèmes, des symboles et des archétypes, structurant la psyché humaine, constitue le modèle référentiel de toute production issue de l'imaginaire et donc de tout récit littéraire.

⁶⁹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 27.

⁶⁹⁴ Christine Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 75.

Gilbert Durand souligne que la mythocritique aura pour principale visée de « *déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique.* ⁶⁹⁵ » Pour ce faire, il préconise de repérer, dans le texte moderne, la redondance d'un certain nombre d'éléments faisant référence au mythe et le rendant discernable. Cela peut être un épisode, un héros, un décor, une situation particulière que Durand, reprenant la terminologie de Lévi-Strauss, qualifie de « *mythème* », c'est-à-dire « *la plus petite unité de discours mythiquement significative.* ⁶⁹⁶ »

Mais si les recherches de Gilbert Durand, notamment son étude sur l'œuvre de Xavier de Maistre⁶⁹⁷ ou encore la méthode proposée par Claude Lévi-Strauss⁶⁹⁸, ont considérablement alimenté la critique littéraire, ces travaux demeurent néanmoins dédiés à l'anthropologie et à l'ethnologie, c'est-à-dire que le texte littéraire est perçu dans ces deux cas, comme un simple support parmi d'autres, et non pas comme une fin en soi.

2- Émergence, flexibilité, irradiation

Il appartiendra essentiellement à Pierre Brunel de reprendre la mythocritique de Gilbert Durand pour tenter de l'introduire dans le domaine proprement littéraire, en la délivrant de ses dimensions éminemment philosophique et anthropologique. Dans son ouvrage intitulé *Mythocritique, théorie et parcours*, Pierre Brunel, qui refuse le qualificatif de théoricien, propose pourtant une méthode d'analyse. L'objectif est de mieux lire la littérature à travers les mythes, par l'intermédiaire d'une méthode flexible et rigoureuse qu'il veut exclusivement « *au service de l'œuvre et comme un autre mode de lecture.* ⁶⁹⁹ »

⁶⁹⁵ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1977, p. 184.

⁶⁹⁶ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 344.

⁶⁹⁷ Cf. Gilbert Durand « Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », in *Romantisme*, Vol 2, n°4, 1972, pp. 76-89. http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5408

⁶⁹⁸ Dans son ouvrage, *Anthropologie structurale*, Claude Lévi-Strauss expose une méthode d'analyse des mythes du point de vue anthropologique, en prenant pour exemple le mythe d'Œdipe. Lévi-Strauss insistera sur le fait que cette méthode est exclusivement destinée aux recherches ethnologiques.

⁶⁹⁹ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, *op.cit.*, p.12.

Après avoir exploré les difficultés méthodologiques et terminologiques, il pose pour principe que « *le mythe langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui*⁷⁰⁰ ». Il résume également le principal objectif de la mythocritique en affirmant que cette dernière « *s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte.*⁷⁰¹ » Enfin, il formule les trois étapes fondamentales de sa méthode d'analyse : *l'émergence, la flexibilité et l'irradiation*

La première étape, **l'émergence**, consiste essentiellement, en s'appuyant sur les notions de *répétitions*, de *relations* et de *d'analogie*, à réaliser un relevé systématique de toutes les unités mythiques explicites présentes dans le corpus. Par la suite, il faut approfondir la lecture et chercher les allusions implicites en analysant les événements, les lieux, les gestes des personnages qui peuvent évoquer de manière latente le récit mythique. Il faut également détecter les scénarios et les thèmes qui reviennent souvent dans la mythologie (fratricide, parricide, démesure, inceste, etc.).

Après avoir relevé les données mythiques explicites et implicites, qui nous permettront de démontrer les analogies existantes entre les textes initiaux et les textes modernes, nous pouvons passer à la seconde étape que Pierre Brunel qualifie de **flexibilité**. En fait, notre étude ne se limitera pas à une simple recherche d'analogies entre les mythes et les romans. Il nous faudra également étudier, tout en les mettant en parallèle, les transformations que les deux auteurs vont faire subir aux mythes. À cet égard, Brunel affirme que « *rien n'est moins fixé que le mythe.*⁷⁰² » D'ailleurs, Pierre Albouy, précurseur de l'étude des mythes en littérature, insistait, dès 1969, sur le fait qu'il ne peut y avoir de mythe littéraire « *sans palingénésie qui les ressuscite dans une époque dont ils se révèlent aptes à exprimer au mieux les problèmes propres.*⁷⁰³ » Nous tenterons donc, comme le préconise également André Dabezies, d'étudier « *les inflexions modifiant le schéma*

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 80.

⁷⁰³ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française, op.cit.*, p.12.

mythique originel.⁷⁰⁴» ou autrement dit, la reformulation des mythes par les auteurs étudiés, en analysant leur portée, le contexte socio-historique ou socioculturel des œuvres, ainsi que certains éléments biographiques pertinents. Ceci constitue déjà une esquisse de *mythanalyse*⁷⁰⁵.

Enfin, la troisième étape, qualifiée **d'irradiation**, consiste, quant à elle, à analyser l'ensemble de l'œuvre d'un auteur pour tenter de voir comment les mythes latents irradient toute sa production littéraire. En effet, une image mythique détectée dans un texte peut rayonner dans un autre texte du même auteur. Ce phénomène est appelé par Pierre Brunel *l'irradiation sous-textuelle*.

Bien évidemment, il ne s'agira nullement au cours de cette recherche d'appliquer au roman une grille de lecture rigide, car l'œuvre littéraire existe pour elle-même, et n'a jamais été écrite pour qu'une méthode précise lui soit appliquée. Or, justement, la mythocritique que Pierre Brunel ne conçoit « *qu'au service de l'œuvre et comme un autre mode de lecture*⁷⁰⁶ », offre, selon lui, au chercheur, à la fois la « *rigueur et le goût de la liberté*.⁷⁰⁷»

⁷⁰⁴ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1185.

⁷⁰⁵ Le terme *mythanalyse* a été forgé par Denis Rougemont. Il s'agit d'une méthode d'analyse qui a pour préoccupation principale, l'étude des transformations que peuvent subir les mythes dans un contexte socioculturel donné. Mythanalyse et mythocritique sont consubstantielles : l'une fournissant la matière première indispensable (mythèmes résurgents à une époque donnée), l'autre offrant une perspective plus large, culturelle, sociale et historique.

⁷⁰⁶ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, *op.cit.*, p.12.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

CHAPITRE II

La révolte métaphysique

1. La passion de l'absolu

Dans les œuvres d'Albert Camus et de Romain Gary, l'homme moderne est souvent représenté comme écartelé par des forces contraires : il est à la fois condamné à l'impuissance, à la vulnérabilité et à l'absurdité de sa condition, tout en étant porté par un élan irréprensible qui lui fait désirer une condition autre que celle à laquelle il est soumis : finitude, conditionnement à l'espace et au temps, morcellement du réel, opacité du monde....

Certes, il va de soi qu'aucun homme n'a jamais expérimenté l'infini, l'universel, la liberté intégrale, ou encore l'affranchissement des déterminations spatio-temporelles. Pourtant, l'homme porte au plus profond de lui-même, comme l'écrit Max Bilen, « *une étrange divination* » d'un « *état totalement différent du sien* », contredisant toutes ses expériences quotidiennes, mais qu'il a voulu rendre, à travers la création artistique, les mythes ou la religion « *aussi réel que le monde dont il fait partie.* ⁷⁰⁸ » Cette passion, qui de tout temps a enfiévré l'humanité, n'est autre que la *passion de l'absolu*. Ici, deux questions s'imposent : Quelle est la nature de cette passion ? Comment les deux auteurs étudiés l'ont-ils appréhendée et expérimentée ?

Pour Albert Camus, l'insatisfaction fondamentale de l'homme, « *cet appétit d'absolu* » tout en illustrant « *le mouvement essentiel du drame humain* », relève essentiellement de la *nostalgie*, plus précisément, d'une « *nostalgie d'unité* ⁷⁰⁹ ». Celle-ci correspond, non seulement à la volonté de réduire l'aspect fragmentaire du réel en un principe unique et globalisant, mais aussi à une exigence profonde de familiarité, de clarté et d'harmonie. Cependant, cette « *revendication d'unité* ⁷¹⁰ » vient inévitablement butter et se briser contre un monde irréductible à

⁷⁰⁸ Max Bilen « Comportement mythico-poétique », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 354.

⁷⁰⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op.cit.*, p. 34.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

tout « *principe rationnel et raisonnable*⁷¹¹ », où l'homme ne découvre, selon Camus, que morcellement « *dissonance, opacité, solution de continuité*.⁷¹²»

C'est justement la confrontation entre les exigences de l'homme et le désordre du réel qui fait surgir, en plus du sentiment de l'absurde, la nostalgie d'un état initial fantasmé (qui relève du désenchantement), ainsi qu'une protestation contre l'ordre des choses. Cette même protestation de l'homme, réclamant l'unité dans un monde brisé, est qualifiée par Albert Camus de *révolte métaphysique*. Il la définit ainsi :

« *La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. L'esclave proteste contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état ; le révolté métaphysique contre la condition qui lui est faite en tant qu'homme. [...] Pour l'un et pour l'autre, il ne s'agit pas seulement d'une négation pure et simple. Dans les deux cas, en effet, nous trouvons un jugement de valeur au nom duquel le révolté refuse son approbation à la condition qui est la sienne.*⁷¹³»

Si l'esclave se rebelle contre les exactions de son maître, le révolté métaphysique s'insurge contre sa condition d'homme et se déclare frustré par la création. La rébellion, dans les deux cas, apparaît paradoxalement comme une revendication d'ordre et de justice au milieu du désordre et de l'injustice du monde. De ce fait, la révolte métaphysique, comme toute autre révolte, n'est pas seulement l'expression, comme le souligne Camus, « d'une négation pure et simple », elle est au contraire double : à la fois négation du réel, de *ce qui est*, (le « non »), tout en étant porteuse d'un « jugement de valeur », d'une affirmation, (« le oui »), qui renvoie à une nostalgie *d'unité heureuse*. Nostalgie sans laquelle le rebelle ne pourrait juger que sa condition terrestre est intolérable. C'est pourquoi « *La révolte métaphysique* » apparaît essentiellement aux yeux de Camus comme la « *revendication motivée d'une unité heureuse contre la souffrance de vivre et de mourir.*⁷¹⁴»

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 75.

⁷¹² *Ibid.*, p. 132.

⁷¹³ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 41.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

Toutefois, Camus constate dans *Le Mythe de Sisyphe* que le gouffre qui sépare la quête d'unité de sa conquête définitive demeurera pour toujours infranchissable. Car prétendre le contraire revient à tomber « dans la ridicule contradiction d'un esprit qui affirme l'unité totale et prouve par son affirmation même sa propre différence et la diversité qu'il prétendait résoudre. ⁷¹⁵ » En effet, il faudrait être « arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux ⁷¹⁶ » pour expérimenter l'unité, pour être le monde auquel l'homme, par définition, s'oppose de toute sa conscience.

De là, on comprend que la quête d'un réenchantement, c'est-à-dire, la volonté de reconquérir l'état fantasmé d'une unité originelle, ne peut mener qu'à une impasse. Car il va de soi que l'impossible demeurera toujours inaccessible. C'est en ce sens que Romain Gary estime que « les hommes meurent pour rien, leurs victoires et leurs souffrances, les peuples et les idéologies, tout est gaspillé, tout passe à côté, manque le but, l'Histoire perd sa raison d'être, l'humanité gesticule en vain ⁷¹⁷ », car selon lui, « la vérité est qu'il n'y avait pas eu d'or originel et que le toc est resté toc. ⁷¹⁸ » C'est pour cela qu'il préconise amèrement de se résoudre à concevoir l'humanité comme « le seul fruit tombé qui n'ait point connu d'arbre. » Il ajoute : « la seule solution possible est d'accepter son caractère tombé, échoué, inachevé et mutilé en évitant de l'apercevoir. ⁷¹⁹ »

L'art lui-même qui, en principe, est censé porter l'espérance d'une possible expérience de l'unité, de l'infini, de la réversibilité et de la liberté absolue ; l'art, qui, selon Albert Camus, donne l'illusion au créateur de posséder le monde et de « saisir enfin la vie comme destin ⁷²⁰ », est perçu pourtant par Romain Gary comme un succédané incapable de combler les aspirations illimitées de l'homme. Ainsi en est-il, par exemple, des poètes qui « parlent d'abîme, de ciel, de soleils fous et de constellations ivres » mais qui en fin de compte ne font qu'« allumer une cigarette. ⁷²¹ » Il semblerait même que les plus grands chefs-d'œuvre artistiques

⁷¹⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 35.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹⁷ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p. 11.

⁷¹⁸ Romain Gary (signé Émile Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1366.

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op.cit., p. 326.

⁷²¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op.cit., p. 195.

au lieu d'étancher la soif d'absolu qui accable l'homme, ne feraient que l'exacerber, « *faisant renaître une frustration encore plus grande et un besoin d'authenticité vécue encore plus tyrannique.*⁷²² » Aussi l'art est-il, pour Gary, le témoin de l'imperfection de l'homme : « *il scelle notre caractère prématuré, irréalisé.*⁷²³ »

Or, en acceptant cette imperfection de l'homme, son « *caractère tombé, échoué, inachevé et mutilé*⁷²⁴ », Gary fait vœux de lucidité. Il prône la « *coexistence pacifique entre le possible et l'impossible*⁷²⁵ », qui consiste en l'acceptation du fait que la passion de l'absolu est une quête perpétuelle qui ne peut aboutir. En cela, elle est à la fois misère et grandeur de l'homme. De même, Albert Camus « *partagé entre le relatif et l'absolu* », préconise de « *sauter avec ardeur dans le relatif* », c'est-à-dire de choisir « *avec passion le monde*⁷²⁶ », refusant ainsi toute démesure et toute signification en dehors de la condition humaine.

En effet, sans l'effort permanent qui consiste à faire *coexister le possible et l'impossible*, et sans le maintien, comme le préconise Camus, au cœur de la révolte, d'un équilibre entre « *le oui et le non* », la révolte peut très vite se pervertir en négation absolue, et mener au nihilisme et à la démesure : « *Chaque fois [que la révolte] défie le refus total de ce qui est, le non absolu, elle tue. Chaque fois qu'elle accepte aveuglément ce qui est, et qu'elle crie le oui absolu, elle tue.*⁷²⁷ » En ce sens, le XX^e siècle, dominé par la fureur, le fanatisme idéologique, les crimes de masse au nom d'utopies meurtrières, ne manque pas d'exemples sanglants. Les atrocités du siècle dernier proviendraient, en fin de compte, d'une intempérance d'absolu et d'une révolte pervertie refusant toute limite : « *la soif d'absolu, écrit Gary, un phénomène très intéressant, d'ailleurs, et assez dangereux : cela donne presque toujours de beaux massacres.*⁷²⁸ »

⁷²² Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 13.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Romain Gary (signé Émile Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p.1366.

⁷²⁵ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1979, p. 108. Cité par Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 287.

⁷²⁶ Albert Camus, *Carnets II*, *op.cit.*, p. 64.

⁷²⁷ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 133.

⁷²⁸ Romain Gary, *Lady L.*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965, p. 216.

On pourrait considérer, par ailleurs, que la notion de *révolte métaphysique*, telle que définie par Albert Camus, peut être mise en relation avec la notion wébérienne de *désenchantement du monde*, du fait qu'elle en découlerait directement. C'est-à-dire que la révolte métaphysique aurait pour cause les phénomènes de sécularisation et de délitement des croyances religieuses en cours dans les sociétés modernes. C'est en tout cas ce que laisse entendre Albert Camus. En effet, l'auteur de *L'homme révolté*, insiste d'entrée qu'il ne cherche pas à parler de la révolte comme d'une notion abstraite et universelle. La question brûlante qu'il veut aborder dans son essai semble, au contraire, ne prendre de sens précis qu'à l'intérieur d'un espace géographique et historique limité, correspondant à l'Occident et particulièrement à l'Europe contemporaine. Car selon lui, la question de la révolte perd toute pertinence au sein des sociétés traditionnelles, du fait qu'elle est, en grand partie, liée au phénomène de « *désacralisation* » que connaît l'Europe depuis le XIX^e siècle :

« Si, dans le monde sacré, souligne Camus, on ne trouve pas le problème de la révolte, c'est qu'en vérité on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois. La métaphysique étant remplacée par le mythe. Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels. [...] Mais avant que l'homme entre dans le sacré, et pour qu'il y entre aussi bien, ou dès qu'il en sort, et pour qu'il en sorte aussi bien, il est interrogation et révolte. L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré⁷²⁹. »

La question de la révolte métaphysique ne se pose pas au sein des sociétés traditionnelles, étant donné qu'un mythe global vient apaiser les angoisses existentielles des membres de la communauté. À partir de l'inachevé, de l'éphémère et du divers qu'il tire du réel, le récit sacré produit un monde où règne la continuité et *l'unité*. Il justifie tout : la vie, la mort, les rites, la hiérarchie sociale, l'origine, la finalité du monde et des hommes... Ainsi, il répond à toutes les questions avant même qu'elles ne soient posées. Dans le monde sacré, il n'y a donc plus « d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels ».

⁷²⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 36.

En revanche, dans le monde contemporain où « *des sociétés entières ont voulu prendre [...] leur distance par rapport au sacré.*⁷³⁰», et où les mythes traditionnels ont perdu de leur pouvoir de fascination, l'homme se trouve désœuvré face à l'absolutisme du réel. Il n'est plus « qu'interrogation et révolte ». Déchiré par la nostalgie, il se lance à la recherche d'un principe d'explication, d'une valeur absolue, d'une vérité définitive : « *Il est à la recherche, écrit Camus, sans le savoir, d'une morale ou d'un sacré.*⁷³¹ » De là, on pourrait déduire, avec Camus, qu'il ne peut y avoir pour un esprit humain que deux univers possibles : « *celui du sacré [...] et celui de la révolte.*⁷³²» L'absence de l'un menant inévitablement à l'apparition de l'autre.

Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary relate sa première rencontre avec *l'absolu*. Ce témoignage va constituer, en quelque sorte, la transposition au niveau individuel de la description faites par Camus au niveau collectif de cet « appétit d'absolu » qui mène à la révolte métaphysique. Dans les deux cas (collectif et individuel), l'expérience de l'absolu semble résulter d'un *désenchantement*, dans la mesure où elle constitue une prise de conscience de la perte d'un état d'unité heureuse, perte qui suscite la révolte et la volonté de reconquérir cet état originel.

Un enfant surnommé Pastèque, ami du jeune Romain, lui propose de l'initier à la magie. Il lui offre la recette enchantée qui permet de réaliser tous les vœux, sans exception. Pour ce faire, il suffit, selon les dires de Pastèque, de se procurer une bouteille et d'y placer dans l'ordre : « *des moustaches de chat, des queues de rats, des fourmis vivantes, des oreilles de chauve-souris, ainsi que vingt autres ingrédients difficiles à trouver dans le commerce.*⁷³³» Une fois tous les ingrédients réunis, et après avoir respecté scrupuleusement toutes les étapes de la formule, alors que le jeune Romain s'apprête à couvrir sa mère de bijoux, à lui bâtir des palais en marbre, il prend conscience qu'aucun des vœux que son imagination fertile s'ingénie à former ne parvient à le satisfaire :

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*, p. 132.

⁷³² *Ibid.*, p. 36.

⁷³³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 116.

« Entre ces pauvres miettes et l'extraordinaire besoin qui venait de s'éveiller en moi, il n'y avait pas de commune mesure. Vague et lancinant, tyrannique et informulé, un rêve étrange s'était mis à bouger en moi, un rêve sans visage, sans contenu, sans contour, le premier frémissement de cette aspiration à quelque possession totale dont l'humanité a nourri aussi bien ses plus grands crimes que ses musées, ses poèmes et ses empires. »⁷³⁴

L'enfant venait de faire l'expérience de l'absolu :

« Ce fut ainsi que je fis connaissance avec l'absolu, dont je garderai sans doute jusqu'au bout, à l'âme, la morsure profonde, comme une absence de quelqu'un. Je n'avais que neuf ans et je ne pouvais guère me douter que je venais de ressentir pour la première fois l'étreinte de ce que, plus de trente ans plus tard, je devais appeler "racines du ciel", dans le roman que porte ce titre. L'absolu me signifiait soudain sa présence inaccessible et, déjà, à ma soif impérieuse, je ne savais quelle source offrir pour l'apaiser. Ce fut sans doute ce jour-là que je suis né en tant qu'artiste. »⁷³⁵

La première rencontre avec l'absolu se présente comme une expérience douloureuse, une « morsure profonde ». En fait, il s'agit d'une expérience tout à fait négative, car l'absolu se manifeste paradoxalement par son « absence », ou par « sa présence inaccessible », ce qui revient au même. Le désir d'absolu relève, de ce fait, du manque, de la nostalgie et du désenchantement, puisqu'il met fin aux émerveillements et à la magie de l'enfance, faisant naître à la place un désir « vague et lancinant, tyrannique et informulé », une « soif impérieuse » que rien ne pourra jamais apaiser, et qui correspond clairement à un désir de réenchantement. Mais si l'expérience de l'absolu a fait naître en Romain Gary la fibre artistique, l'art et la littérature demeurent, selon lui, comme nous l'avons déjà évoqué, des moyens dérisoires incapables d'étancher cette soif inextinguible : « *Par ce suprême échec que l'art est toujours, l'homme, éternel tricheur de lui-même, essaye de faire passer pour une réponse ce qui est condamné à demeurer comme une tragique interpellation.* »⁷³⁶

Pourtant, Gary confie dans *La Promesse de l'aube* que ce désir d'absolu ne l'a plus jamais quitté :

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ *Ibid.*, pp.117-118.

« *Peu de gens soupçonnent que ce monsieur aux cheveux grisonnants est à la recherche d'un Sésame, ouvre-toi, que son sourire désabusé cache la nostalgie du maître-mot, qu'il croit au mystère, à un sens caché, à une formule, à une clé ; je fouille longuement du regard le ciel et la terre, j'interroge, j'appelle et j'attends. Je sais naturellement dissimuler tout cela sous un air courtois et distant : je suis devenu prudent, je feins l'adulte, mais secrètement, je guette toujours le scarabée d'or, et j'attends qu'un oiseau se pose sur mon épaule, pour me parler d'une voie humaine et me révéler enfin le pourquoi et le comment*⁷³⁷. »

Malgré la lucidité que Romain Gary a très souvent professée, malgré l'attitude désabusée qu'il feint, il avoue avoir gardé « secrètement » une « nostalgie », qu'il « dissimule » du mieux qu'il le peut. Il interroge, appelle et garde au plus profond de lui-même l'attente d'un éclaircissement définitif, d'une réponse qui lui révélerait « enfin le pourquoi et le comment ».

De même, Albert Camus a reconnu à maintes reprises être dévoré par la tentation de l'absolu. Dans *Le Premier homme*, roman inachevé et fortement autobiographique, il confie sa révolte « contre l'ordre mortel » et son désir irrépressible d'accéder au « secret de toute vie ». Il veut « aller plus loin, au-delà et savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais.⁷³⁸ » Ailleurs, dans *Amour de vivre*, alors qu'il était dans le cloître de San Francisco, à Palma (Espagne), Camus avoue, même s'il reconnaît « qu'il y a des limites à se donner », avoir été porté par un « immense élan qui voulait mettre le monde entre [ses] mains.⁷³⁹ » À Palma, la lumière, la mer, la beauté des paysages, les femmes, font vaciller sa révolte. Dans les jardins de San Francisco, son bonheur est si intense, son accord avec le monde si parfait, qu'il en vient à « oublier [sa] soif. Mais un moment venait toujours où [cette] soif renaissait.⁷⁴⁰ »

De là on peut déduire qu'Albert Camus et Romain Gary ont vécu intimement la frénésie de vivre, les rêves démesurés, la révolte, ainsi que ce conflit insoluble entre absolu et relatif, lucidité et aveuglement qu'ils ont attribués à leurs personnages. Il est temps de voir comment le thème de l'absolu se manifeste dans

⁷³⁷ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 114.

⁷³⁸ Albert Camus, *Le Premier homme*, op.cit., p. 35.

⁷³⁹ Albert Camus, « La mort dans l'âme », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p. 108.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

les textes de fictions des auteurs étudiés. Nous allons d'abord l'appréhender à travers quatre figures mythiques, à savoir Faust, Don Juan, Prométhée et la figure du tyran. Ces mythes incarnent, dans les textes du corpus, la révolte désespérée de l'homme contre l'ordre des choses et contre des puissances inébranlables et infiniment supérieures à lui. Ils évoquent également l'outrance et la vanité incommensurables de l'être humain dans sa quête de l'absolu. Pour l'instant, intéressons-nous d'abord à la figure de Faust, mais avant d'étudier ses manifestations et son actualisation dans les textes du corpus, attardons-nous un moment sur les origines et l'évolution de ce récit mythique.

CHAPITRE III

Faust ou le pacte impossible

1. Faust, trois mythes en un

Le mythe de Faust est souvent considéré comme le mythe littéraire par excellence. Philippe Sellier le range dans la catégorie des « *mythes littéraires nouveau-nés* ». Il appartient, selon lui, avec Tristan et Yseult et Don Juan, à ces grands récits prestigieux auxquels l'Occident moderne a donné naissance, et « *qui n'ont pas tardé à rejoindre les scénarios grecs et hébreux.*⁷⁴¹ » Ce mythe constitue, par ailleurs, un modèle permettant d'observer un phénomène fascinant : comment la littérature donne naissance à des mythes nouveaux, ou plus précisément, comment une personnalité historique, aux contours assez flous, se métamorphose en personnage légendaire⁷⁴², puis en figure mythique et littéraire, célèbre dans le monde entier.

La légende trouve son origine en pleine Renaissance, probablement en Allemagne du Sud ou dans le pays du Rhin. Elle s'inspire de la destinée d'un personnage réel (Jean ou Georges Faust), sur lequel rien ne peut être affirmé avec certitude, tant la vie de cet homme entouré de mystère entremêle histoire et légende dans un écheveau inextricable. Vraisemblablement, il s'agirait d'un personnage sulfureux (astrologue, charlatan et enseignant) qui vécut entre 1480 et 1540. Après une mort énigmatique et violente, les foules ne tardent pas à s'enflammer et la rumeur enfle autour de cet homme obscur. Très vite, sa mort est attribuée au diable. En effet, dès 1580, selon André Dabezies, « *une chronique mentionne pour la première fois le mot décisif : Faust avait conclu un pacte en bonne forme avec le démon, d'où ses pouvoirs, mais aussi sa mort terrifiante.*⁷⁴³ »

Tout aurait pu en rester là. Avec le temps, qui ne manque jamais d'éroder les mémoires, la légende de Faust, comme tant d'autres avant elle, serait sans doute

⁷⁴¹ Philippe Sellier « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire », *op.cit.*, p.116.

⁷⁴² André Siganos, qui a repris et développé les travaux de Philippe Sellier, distingue dans son ouvrage, *Le Minotaure et son mythe* (1993), le mythe du conte, ce dernier étant dénué du caractère métaphysique qui particularise le mythe ; et le mythe de la légende, laquelle ne possède pas son caractère atemporel.

⁷⁴³ André Dabezies, « Faust », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 588.

passée à la trappe, si la littérature ne s'en était emparée, en cueillant cette légende à la foire pour la porter, comme l'écrit Paul Valéry, « *au plus haut point de l'existence poétique.*⁷⁴⁴ »

En 1587, un auteur anonyme publie, à la foire de Francfort, un ouvrage intitulé *l'Historia von Johann Fausten*, qui unifie les anecdotes populaires et les légendes fragmentaires de Faust en un récit structuré. Ce récit primitif (souvent appelé *Volksbuch* par abréviation) constitue la première transposition littéraire de la légende. Il connaît un vif succès en Allemagne et dans le reste de l'Europe, intronisant le fameux *pacte de Faust* dans l'imaginaire collectif. À la même époque, on voit fleurir une infinité de contes, de pièces, de spectacles et de chansons populaires évoquant les aventures de Faust. Bientôt, des écrivains de renom⁷⁴⁵ s'emparent de cette histoire. Au fil des nouvelles transpositions, la légende se transforme peu à peu en mythe, et le récit, passant de main en main, se modifie selon les préoccupations des auteurs et des époques.

À partir de l'infinité des reprises de l'histoire de Faust, André Dabezies distingue trois étapes fondamentales dans l'évolution du mythe :

Le Faust originel, celui du XVI^e siècle, « *vit en lui-même la tension de deux archétypes différents*⁷⁴⁶ » : il est à la fois porté par des appétits inférieurs et par une ambition démesurée vers le pouvoir et le savoir, tout en redoutant la damnation. À travers son pacte avec le diable, il renie Dieu, ce faisant, « *il aliène sa liberté en croyant l'affirmer.*⁷⁴⁷ » D'après Hans Robert Jauss, ces interprétations initiales posent les questions suivantes : « *Pourquoi la soif de savoir est-elle coupable, pourquoi conduit-elle à la perte ?*⁷⁴⁸ » On pourrait alors résumer l'histoire de Faust à celle d'un homme empêtré dans le péché, et entraîné par son orgueil vers une fin épouvantable, puis vers la damnation éternelle.

⁷⁴⁴ Cité par M.C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe, op.cit.*, p. 38.

⁷⁴⁵ Pour ne citer que le premier de ces auteurs, Christopher Marlowe qui, dès 1590, tira de la traduction anglaise du récit primitif, un drame intitulé *The Tragical History of D. Faustus*.

⁷⁴⁶ André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 596.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ Cité par M.C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe, op.cit.*, p. 39.

Avec le romantisme⁷⁴⁹ la signification du drame est modifiée et son horizon considérablement élargi : Faust se transforme en héros grandiose, en figure idéale incarnant l'humanité. Il devient, à l'instar de Prométhée, un titan révolté contre l'ordre des choses, tandis que son désir originel de jouissance terrestre cède parfois la place à « *un désir quasi métaphysique d'infini.*⁷⁵⁰ » Si la quête de l'absolu du personnage peut sembler légitime dans une certaine mesure, et si elle illustre sa grandeur, elle est pourtant à l'origine de sa déchéance, car elle l'amène à outrepasser les limites de la condition humaine. Dans cette perspective, le pacte avec le diable, est souvent perçu comme « *l'engagement téméraire avec les forces du mal, qui fatalement corrompent un jour le héros, ou du moins l'écraseront.*⁷⁵¹ » Aussi la plupart des romantiques mènent-ils volontiers Faust à la damnation.

Dans ce contexte, le drame de Goethe, dans lequel Faust aboutit au salut, se démarque nettement des reprises de ses contemporains, dans la mesure où son œuvre manifeste, selon Dabezies « *une certaine confiance dans l'aspiration de l'homme à l'idéal [...] non sans mesurer tragiquement les limites de la liberté.*⁷⁵² » Goethe a consacré de longues années à travailler sur la figure de Faust : la première partie, *Faust I*⁷⁵³, est achevée en 1808, la seconde, *Faust II*⁷⁵⁴, en 1832. Il a incontestablement offert les versions les plus abouties et les plus admirées du mythe, tant par leur réussite esthétique, que par l'influence qu'elles ont pu avoir sur bon nombre d'auteurs ultérieurs.

Au XIX^e et au XX^e siècles, on assiste à l'effacement du récit au profit d'une image idéalisée de Faust, à tel le point que le pacte, quand il n'est pas pris à la légère, est totalement supprimé. Faust, schématisé, se transforme ainsi, selon André Dabezies, « *en image idéale de l'homme moderne délivré des représentations*

⁷⁴⁹ Concernant la période romantique, André Dabezies cite en autres, *Les Szenen zu Goethes Faust* de Schumann (1853), la *Faust-Symphonie* de Liszt (1857), les *Huit scènes de Faust* de Berlioz (1828), etc.

⁷⁵⁰ André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 596.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Le Premier Faust* de Goethe est intitulé en allemand : *Faust, Eine Tragödie* (*Faust, une tragédie*).

⁷⁵⁴ *Le second Faust* de Goethe est intitulé : *Faust, der tragédie zweiter Teil* (*Faust la deuxième partie de la tragédie*)

*anciennes, conquérant sans drame le savoir, la puissance et le bonheur.*⁷⁵⁵» Dabezies donne l'exemple du « Faust héros national », incarnant l'âme allemande, qui sera exploité par le nationalisme allemand après la Grande guerre ; « l'homme Faustien » de Spengler⁷⁵⁶, illustrant la volonté de puissance et le désir de vivre de l'homme occidental ; ou encore, chez les scientifiques⁷⁵⁷, l'association de Faust à Prométhée en tant qu'image idéalisée du progrès et de la modernité

Ainsi, des origines à l'époque contemporaine, se sont succédé, non pas seulement trois versions d'un même mythe, mais, selon Dabezies, « *trois mythes successivement apparus.*⁷⁵⁸» Au personnage originel, orgueilleux, déchiré entre ses aspirations terrestres et célestes, a d'abord succédé le titan romantique, héros grandiose et modèle de l'humanité, puis, finalement, « *le héros sans drame de nos rêves chimériques.*⁷⁵⁹» Ces trois versions du mythe de Faust, qui sont apparues, au fil des siècles, cohabitent désormais dans les productions littéraires contemporaines.

Qu'en est-il alors pour Albert Camus et Romain Gary ? Comment ce mythe apparaît-il dans leurs textes ? Quelle signification revêt-il ? Sur quelles versions et quels motifs les deux auteurs se sont-ils appuyés ? Enfin quelles sont les modifications qu'ils ont apportées ?

Dès à présent, on peut dire que si l'actualisation du mythe de Faust chez Camus est tout à fait différente de celle qui apparaît dans les textes de Gary, le mythe n'en débouche pas moins, dans les deux cas, sur une démythification. En effet, « le pacte avec le diable », qui constitue l'élément sacré du mythe, est pris par les deux écrivains à la légère et raillé, quand il ne disparaît pas totalement. Signalons également que la figure faustienne est souvent évoquée dans l'œuvre de Gary. Du moins apparaît-elle de manière explicite dans *La Promesse de l'aube* et dans

⁷⁵⁵ André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 596.

⁷⁵⁶ Oswald Spengler (1880-1936) est l'auteur d'un célèbre ouvrage intitulé *Der Untergang des Abendlandes (Le Déclin de l'Occident)*. Dans la perspective de sa philosophie de l'histoire, Spengler présente « l'homme faustien », comme le modèle de l'homme occidental contemporain.

⁷⁵⁷ Dabezies cite l'exemple de H. Hango, *Faust und Prometheus*, 1895

⁷⁵⁸ André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 596.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 597.

Pseudo (signé Ajar). Mais c'est dans *Les Mangeurs d'étoiles* que le mythe prend réellement de l'ampleur au point de structurer le récit entier.

Avant d'étudier l'inflexion que Gary va faire subir à ce récit mythique, nous allons d'abord nous pencher sur son émergence dans les textes d'Albert Camus. Ce dernier, fasciné par la figure de Faust, a eu pour ambition de lui consacrer une pièce de théâtre, mais une mort prématurée l'en a empêché. On trouve, néanmoins les traces de son projet dans ses brouillons et ses réflexions. Nous nous appuierons donc essentiellement sur ses *Carnets* pour analyser le mythe. Certes ces évocations sont assez limitées, elles laissent pourtant présager ce qu'aurait été une transposition du mythe de Faust chez Camus, tout en offrant une matière suffisante à l'analyse.

2. Les noces d'Hélène et de Faust, l'Europe entre midi et minuit

Le mythe de Faust apparaît, comme nous venons de le mentionner, de manière extrêmement fragmentaire dans les écrits de Camus. Très tôt, pourtant, dès décembre 1938⁷⁶⁰, le motif du pacte avec le diable est évoqué dans les *Carnets*. Et à partir de 1940, Camus projette d'écrire une pièce de théâtre (qui ne verra jamais le jour) où il ambitionne de fusionner le personnage de Faust avec celui de Don Juan : « Don Faust ». On découvre, dans les *Carnets*, des bouts de dialogues, des citations et des notes extrêmement instructifs sur la conception camusienne du personnage mythique. Néanmoins, aucune œuvre de Camus n'est structurée par ce mythe (comme c'est le cas pour *Les Mangeurs d'étoiles* de Romain Gary).

La figure de Faust se présente, tout d'abord, chez Albert Camus, comme l'image idéale et allégorique de l'homme moderne. Dans cette première conception camusienne du mythe, Faust est étroitement lié à la figure d'Hélène de Troie. En fait, lors de sa lecture du « Second Faust » de Goethe, Camus a sans doute été frappé par l'épisode relatant la rencontre entre le *titan moderne* et la reine antique. Faust uni à Hélène semble constituer, pour l'auteur de *L'homme révolté*,

⁷⁶⁰ Albert Camus, *Carnets I, op.cit.*, p. 123.

au-delà de sa dimension littéraire et mythique, une image symbolique figurant à la fois un projet civilisationnel et une posture idéologique. C'est en tout cas ce que laisse entendre Camus dans sa *Défense de L'homme révolté*, quand il reproche à l'idéologie du XIX^e siècle de s'être « *détournée du rêve de Goethe unissant, avec Faust et Hélène, le titanisme contemporain et la beauté antique, et leur donnant un fils, Euphorion.*⁷⁶¹ » Signalons au passage que cet enfant symbolise chez Goethe, selon Dabezies, « *le génie poétique*⁷⁶² ».

En vérité, l'épisode décrivant l'évocation d'Hélène par Faust est bien antérieur à Goethe. On le retrouve déjà dans le récit primitif, le *Volksbuch* (1587), ou encore chez Christopher Marlowe dans *The Tragical History of D. Faust* (1590). Le livre populaire primitif (sur lequel Marlowe s'est appuyé), rapporte, en effet, que Faust avait couronné sa longue carrière de magicien en faisant apparaître Hélène (symbole à ses yeux de la beauté antique). Bien plus tard, Goethe, s'inspirant lui aussi du *Volksbuch*, va reprendre à son tour le motif. Les noces d'Hélène et de Faust, puis la naissance d'Euphorion, symboliseront chez Goethe, d'après Jean-Louis Backès, le retour exaltant du règne de « *l'Hellade*⁷⁶³ ». Cependant ce règne est éphémère, car la mère et l'enfant ne tardent pas à disparaître. De là, Camus tire une conséquence majeure : « *L'enfant du titanisme contemporain et de la beauté antique. Goethe le fait mourir. Mais il peut vivre.*⁷⁶⁴ »

On trouve dans un petit texte de *L'Été*, intitulé *l'exil d'Hélène*, un éclaircissement sur la signification allégorique que Camus donne aux deux figures mythiques :

« *Nous avons exilé la beauté, écrit-il, les Grecs ont pris les armes pour elle. [...] La pensée grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite. Elle n'a rien poussé à bout, ni le sacré, ni la raison, parce qu'elle n'a rien nié, ni le sacré, ni la raison. Elle a fait part de tout, équilibrant l'ombre par la lumière. Notre Europe, au contraire, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure. Elle nie la beauté, comme elle nie tout ce qu'elle*

⁷⁶¹ Albert Camus, « Défense de *L'homme révolté* », cité par Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, *op.cit.*, p. 245.

⁷⁶² André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 590.

⁷⁶³ Jean-Louis Backès, « Hélène (et la guerre de Troie) », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 718.

⁷⁶⁴ Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p. 36.

*n'exalte pas. Et, quoique diversement, elle n'exalte qu'une seule chose qui est l'empire futur de la raison.*⁷⁶⁵ »

Ici, Camus fait allusion à des épisodes mythologiques de la guerre de Troie (les grecs prenant les armes après le rapt d'Hélène par Pâris, l'exil de la reine en terre troyenne...), afin d'illustrer sa critique de la modernité et de la civilisation occidentale. Dans cette perspective, la figure d'Hélène renvoie à l'hellénisme, à la clarté méditerranéenne, ou à ce que Camus qualifie lui-même, dans *L'homme révolté*, de « *pensée de midi*⁷⁶⁶ ». Cette dernière correspond au refus de toute démesure (« l'idée de limite »), et au maintien en soi d'une tension permanente entre des postulations antithétiques, autrement dit, le maintien d'un équilibre entre « l'ombre et la lumière », la raison et le mythe, la technique et l'art...

Camus avait d'ailleurs proposé, dès *l'Envers et l'Endroit*, la formule succincte de cette pensée méditerranéenne : « entre oui et non ». Cette formule ne doit pas être comprise comme un appel à la modération ou à l'adoption d'une posture médiane et confortable qui annulerait les antagonismes. Elle renvoie, au contraire, comme nous l'avons déjà mentionné, à une posture héroïque, qui consiste à exacerber les opposés, d'où l'exergue pascalien que Camus a placé en tête de ses *Lettres à un ami allemand* : « *On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois*⁷⁶⁷. »

À l'inverse d'Hélène de Troie, modèle idéal de la beauté, de l'équilibre et de la pensée grecque, Faust renvoie au « titanisme contemporain », c'est-à-dire, du point de vue camusien, à la philosophie allemande dominante, à l'Europe brumeuse du Nord. Comme Faust, cette Europe « fille de la démesure », s'est lancée « à la conquête de la totalité ». Pour cette raison elle a définitivement *exilé Hélène*, c'est-à-dire qu'elle méprise la beauté, la nature et l'art, et sacrifie toutes une partie de ses propres valeurs, héritées de l'Antiquité, sur l'autel de

⁷⁶⁵ Albert Camus, « L'Exil d'Hélène » dans *Noces suivi de L'Été*, *op.cit.*, pp. 133-134.

⁷⁶⁶ Dans « L'Exil d'Hélène », *ibid.*, p. 140, Camus associe lui-même la figure d'Hélène à celle de la « pensée de midi » : « *Ô pensée de midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille ! Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont pour livrer, "âme sereine comme calme des mers", la beauté d'Hélène.* »

⁷⁶⁷ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, *op.cit.*, p. 9.

l'utilitarisme aveugle, de la technique devenue folle et de « l'empire futur de la raison ».

De cette première conception du mythe de Faust chez Camus, on peut déjà constater qu'il n'y a ni *pacte* ni *rajeunissement* ni aucun des autres motifs qui accompagnent traditionnellement le récit. Le récit mythique semble lui-même s'être totalement effacé pour céder la place à une image allégorique représentant l'homme européen moderne. Aussi, la figure de Faust chez Camus n'a rien avoir avec le personnage goethéen, elle semble bien plus proche de « l'homme faustien » de Spengler, qui selon Dabezies correspond au : « *type constant de l'homme occidental depuis le Moyen-Âge.*⁷⁶⁸ »

Comme « l'homme faustien » (« *bien plus nietzschéen que goethéen* »⁷⁶⁹) précise Dabezies), le Faust camusien est porté par sa passion de la technique et sa volonté de conquérir la totalité et de dominer le monde. Il évoque, de ce fait, l'acquisition par l'homme, grâce aux progrès techniques et à l'apparition des armes de destruction massive, de pouvoirs excessifs qui menacent une humanité inconsciente et aveuglée par sa volonté de puissance : « *Nous qui avons désorbité l'univers et l'esprit, écrit Camus, rions à cette menace. Nous allumons dans un ciel ivre les soleils que nous voulons.*⁷⁷⁰ » On ne s'étonnera donc pas sur le fait que Camus ait pu représenter le docteur Faust, dans l'un de ses brouillons comme « *un savant atomiste* » qui « *pourrait faire sauter le monde*⁷⁷¹ ».

En somme, l'enthousiasme faustien pour la science et la puissance évoque, chez Camus, le vertige que suscite la démesure à laquelle l'humanité moderne a abouti. Hélène, pour sa part, est l'incarnation d'une nostalgie et du rêve « *d'un équilibre que nous avons laissé derrière nous et dont nous croyons ingénument que nous allons le retrouver au bout de nos erreurs. Enfantine présomption.*⁷⁷² »

⁷⁶⁸ André Dabezies, « Faust », *op.cit.*, p. 592.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ Albert Camus, « L'Exil d'Hélène », *op.cit.* p. 134.

⁷⁷¹ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p. 220.

⁷⁷² Albert Camus, « L'Exil d'Hélène », *op.cit.* p. 135.

Cependant, il ne faudrait pas croire que Camus considère « la pensée de midi » comme la panacée qui viendrait résoudre tous les problèmes de l'Europe. En la mettant en avant, il a seulement voulu dénoncer l'ostracisme dont elle a été victime au cours du XIX^e et du XX^e siècles, faisant perdre à l'Europe l'une de ses racines fondamentales.

« Ils ont voulu répudier la beauté et la nature au seul profit de l'intelligence et de ses pouvoirs conquérants. Faust a voulu avoir Euphorion sans Hélène. L'enfant merveilleux n'est plus qu'un monstre difforme, un homonculus de bocal. Pour que naisse Euphorion, ni Faust sans Hélène, ni Hélène sans Faust.⁷⁷³ »

La pensée européenne contemporaine, en ignorant son héritage grec, est devenue, d'après Camus, monstrueuse, « difforme », tel cet « homonculus de bocal », auquel Faust, séparé d'Hélène, a donné jour. Dans cette perspective, la formule « ni Faust sans Hélène, ni Hélène sans Faust » renvoie au fait que l'Europe ne peut être que dans une lutte permanente « entre 'midi et minuit',⁷⁷⁴ », entre la civilisation du Sud et celle du Nord. À aucun moment Camus ne cherche à remplacer l'une par l'autre. Au contraire, il ne refuse rien et veut tout embrasser, réconciliant les deux faces indissociables de l'Europe. En ce sens, Euphorion, l'enfant né des amours d'Hélène et de Faust, symbolise, chez Camus, l'avènement d'une Europe réconciliée, équilibrant son amour de la beauté, de l'art et de la nature avec sa passion de la connaissance et sa soif de conquête.

On trouve, par ailleurs, dans les écrits de Camus une autre conception du mythe de Faust. Le personnage est cette fois-ci lié à Don Juan. En fait, cette association n'a rien d'exceptionnelle, dans la mesure où, comme l'affirme Nicole Fernandez-Bravo, « *Faust est le frère ennemi de Don Juan auquel il est associé dans la littérature occidentale.*⁷⁷⁵ » Il semblerait que la différence fondamentale qui sépare les deux personnages (tous deux révoltés, transgresseurs de l'ordre social et assoiffés d'absolu), serait, selon Fernandez-Bravo, liée au fait que « *Faust intériorise ce qui*

⁷⁷³ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 19.

⁷⁷⁴ Albert Camus, dans une « Lettre à un lecteur », cité par Roger Grenier, *op.cit.*, p. 245 ;

⁷⁷⁵ Nicole Fernandez-Bravo, « Double », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 502.

chez Don Juan [est] dissocié⁷⁷⁶ », c'est-à-dire que le premier porterait en lui-même le conflit entre deux instances le « moi individuel » et le « moi social », tandis que chez le second, ces deux instances se partageraient entre d'un côté Don Juan lui-même, et de l'autre, la Statue du Commandeur qui vient le punir de ses innombrables bravades.

Quoi qu'il en soit, il apparaît, à travers les différents fragments des *Carnets*, que Camus projetait moins de fusionner les deux personnages que de mettre en scène, dans sa pièce de théâtre, le remplacement de Faust par Don Juan. Aussi Camus donne-il l'impression de déconsidérer Faust, ou du moins d'estimer qu'il ne se suffit pas à lui-même, puisqu'il éprouve, à chaque fois, le besoin de l'associer à une autre figure mythique. Dans ces *Carnets*, il opte, par ailleurs, clairement pour la dégradation du mythe en faisant subir au pacte (élément sacré du récit), dénigrement, ironie et scepticisme. Nous reviendrons plus tard sur cette démythification présente aussi bien chez Camus que chez Gary. Pour le moment, il nous faut nous pencher sur l'émergence et l'actualisation du mythe de Faust dans le roman *Les Mangeurs d'étoiles* de Romain Gary.

3. Le pacte avec le diable pour jouir du monde de l'ici-bas

Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, roman à forte densité symbolique, on peut constater que le texte moderne possède une organisation structurale analogue à celle du récit mythique. André Dabezies⁷⁷⁷, étudiant l'articulation du mythe de Faust, met en exergue sa structure fondamentale. Il considère que ce mythe s'articule essentiellement en deux pôles antagonistes : l'un est lié à l'impulsion vivifiante et naturelle qui pousse l'humanité à vouloir son propre accomplissement, l'autre renvoie au péril et aux conséquences néfastes qu'un tel élan peut engendrer, lorsque l'homme se perd dans la démesure. Cette bipolarité est présente dans le roman de Gary : elle oppose la fureur de vivre et la soif d'absolu (indéniablement légitimes) du héros du roman, José Almayo, à l'assassinat qu'il perpète contre le prêtre de son village, le père Chrysostome.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1998.

Assassinat censé lui permettre de sceller un pacte avec Satan et qui le fait basculer irrémédiablement dans le mal et dans l'excès.

À partir de ces deux pôles contradictoires, Dabezies schématise les grands moments du mythe de Faust en quatre séquences capitales : la soif de transcendance de Faust, son pacte avec le Diable, ses exploits magiques, sa fin tragique. Il précise que les deux dernières séquences ne sont en réalité que le dédoublement des deux premières, c'est-à-dire qu'elles les reproduisent en détaillant leurs conséquences. Or, on constate que la structure du récit mythique de Faust est indéniablement présente dans le roman de Gary. Elle est diffuse dans le texte moderne et fonctionne en lui. Pour preuve, la vie de José Almayo, tout comme celle de Faust, va passer chronologiquement par quatre séquences : la volonté légitime de sortir de la misère, la tentative de pactiser avec le diable, l'ascension politique fulgurante, et enfin, la mort, après la perte du pouvoir politique.

Avant d'aller plus loin, il nous faut comprendre les motivations profondes qui vont transformer les désirs légitimes du dictateur amérindien en outrance et précipiter l'anéantissement de ses aspirations. Dans un premier temps, il faut prendre en compte le fait, qu'à l'image de la plupart des personnages du roman, José Almayo est un *mangeur d'étoiles*, c'est-à-dire qu'il refuse le réel et cherche à découvrir l'essence de l'existence en s'appuyant sur un arrière-monde. Néanmoins, ses aspirations contrastent radicalement avec l'utopisme moderne qui caractérise les autres personnages du roman : la quête de l'art ou du talent absolu qu'entreprennent, par exemple, les saltimbanques venus distraire le dictateur, ou encore l'idéal progressiste de l'Américaine (compagne d'Almayo) et sa quête identitaire.

En fait, José Almayo possède des caractéristiques qui font de lui une sorte de *personnage anachronique* : il n'est nullement à la recherche d'une identité. De plus, sa foi en son destin est inébranlable, et son manque de scepticisme, ainsi que sa superstition, sont absolus. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il incarne, en quelque sorte, la survivance de l'humanité primitive plongée dans les

affres du monde moderne. Sa vision de l'existence ne diffère en rien de celle des peuples premiers que les ethnologues étudient jusqu'à nos jours. En témoigne sa lecture nostalgique et mythique de l'histoire du peuple amérindien :

« Les étoiles. C'était là que les anciens dieux étaient nés, c'était de là qu'ils étaient descendus, voilà des millénaires, ils étaient venus du ciel et avaient gouverné les hommes longtemps et avec justice, répondant toujours à leurs offrandes, à leurs sacrifices, à leurs prêtres. Et puis les Espagnols étaient arrivés de la mer et avaient détruit les dieux d'avant ; ils avaient pu le faire parce qu'ils avaient amené avec eux leurs nouveaux dieux et le Diable, qui étaient bien plus puissants et qui travaillaient ensemble. »⁷⁷⁸

Ce passage, qui peut faire penser au résumé d'un récit mythique, décrit, comme le souligne Pierre Hadot (à propos du mythe primitif), « l'histoire du monde comme une lutte entre des entités personnifiées.⁷⁷⁹ » Ce récit, de par sa dimension mythique, est très instructif, car il nous permet de pénétrer l'intériorité du personnage et de comprendre sa vision du monde ainsi que les motivations obscures qui vont l'amener à tenter de pactiser avec le démon. On remarque de prime abord qu'Almayo raconte un événement ayant eu lieu au commencement du monde, *ab initio* : « voilà des millénaires ». L'histoire du peuple indien débute, selon la vision d'Almayo, par la venue au monde d'une pléiade de dieux initiateurs d'un âge d'or⁷⁸⁰, où les divinités vivaient en harmonie avec l'humanité indienne. L'arrivée des Espagnols et de leurs nouveaux dieux marque, quant à elle, une fracture à l'origine d'une chute du *paradis terrestre*. Il en résulte un affrontement entre les déités indigènes et étrangères, symbolisant celui du bien contre le mal, de l'harmonie contre le chaos. Ce combat s'achève par le triomphe absolu du mal (la colonisation). Pour Almayo ce récit devient exemplaire et répétable, il va par conséquent guider ses actions tout au long de sa vie, et justifier son inclination pour le mal.

⁷⁷⁸ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op.cit.*, p. 371.

⁷⁷⁹ Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique*, *op.cit.*, p.28.

⁷⁸⁰ Le mythe de l'âge d'or est présent dans quasiment toutes les mythologies. Il évoque un passé lointain et indéterminé où les hommes vivaient dans l'abondance, la justice et la paix au milieu des divinités. Il constitue en quelque sorte l'équivalent polythéiste du jardin d'Éden.

« *Le mythe devient exemplaire et par conséquent répétable, affirme Mircea Eliade, car il sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu [...], ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps.* ⁷⁸¹ »

Ce passage tiré de l'essai, *Mythes, rêves et mystères*, de Mircea Eliade, s'applique parfaitement à Almayo et prouve l'anachronisme de son mode de pensée archaïque, contrastant fortement avec celui des autres personnages. Le raisonnement de José est simple : puisque les divinités indiennes sont mortes, et que le dieu des chrétiens accompagné par le Diable se sont partagé le monde, l'un s'emparant des cieux (symbolisant le triomphe de la foi chrétienne remplaçant les anciennes croyances indiennes) et l'autre du monde terrestre (l'expropriation, l'exploitation et les exactions que font subir les colonisateurs aux autochtones), et étant donné qu'Almayo cherche à sortir de la misère en s'emparant des richesses et du pouvoir terrestre, seule une alliance avec Satan, possesseur du monde, peut répondre à ses aspirations : « *Le génie du Mal, souligne le narrateur, est le seul en mesure de lui offrir la puissance, la vengeance contre les années de misère, la richesse et le plaisir sans fin.* ⁷⁸² » Du reste, Almayo ne veut pas des cieux de Dieu qui figurent pour lui la résignation de son peuple :

« *Des moines [...] enseignaient aux indiens [...] que c'était un crime contre Dieu de se rebeller contre leur maîtres espagnols. En fait, tout était mal, il n'y avait de bien que dans la résignation, la soumission, l'acceptation silencieuse de leur sort.* ⁷⁸³ »

Le personnage, révolté et insoumis, cherche au contraire à jouir ici et maintenant des plaisirs de la terre. Par conséquent, il lui faut choisir la voie du mal, celle des vainqueurs, des colonisateurs, pour pouvoir sortir de sa misérable condition d'indigène vaincu.

« *Dieu est bon, dit-il, le monde est mauvais, le gouvernement, les politiciens, les soldats, les richesses, ceux qui possèdent la terre sont*

⁷⁸¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 21-22

⁷⁸² Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., p. 135.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 133.

*des fientas. Dieu n'a rien à voir avec eux. C'est quelqu'un d'autre qui s'occupe d'eux, qui est leur patron. Dieu est seulement au paradis. La terre c'est à Lui [à Satan].*⁷⁸⁴»

À l'âge de 17 ans, José Almayo abat le père Chrysostome pour se faire remarquer par le Diable. C'est d'ailleurs le prêtre lui-même qui lui avait enseigné qu'attenter à la vie d'un homme d'église était le pire crime qui se puisse concevoir. José attend par la suite désespérément un signe de Satan, mais ce dernier ne se manifeste pas. Tout au long de sa vie, depuis le meurtre du prêtre, jusqu'à son exécution par la rébellion, en passant par son triomphe et sa mainmise sur le pouvoir, José Almayo ne cessera jamais de chercher une confirmation de la validité de son pacte. Mais son rêve ne se réalisera pas. De là, vient sa passion pour les saltimbanques qui lui offrent, le temps d'une représentation, l'occasion « *de croire à la possibilité de l'impossible.*⁷⁸⁵»

Ici, on remarque une première différence importante avec les versions primitives et romantiques du mythe, ou encore celle de Goethe, dans lesquelles Méphistophélès ne cesse de se manifester à Faust. Cette absence aura, comme nous le verrons plus tard, des répercussions considérables sur la signification du mythe. Toutefois, étant donné son appartenance aux couches sociales les plus défavorisées, le dictateur à beau jeu d'interpréter son ascension politique fulgurante comme la preuve du soutien de Satan. En réalité, sa réussite est beaucoup plus liée à « *son esprit fabuleux à la fois primitif et diaboliquement rusé*⁷⁸⁶», ainsi qu'à sa cruauté et son manque de scrupules, qu'à une quelconque protection démoniaque.

Notons également que la soif de richesse matérielle qui habite Almayo le distingue du Faust de Goethe, qui pour sa part est porté par un désir métaphysique d'infini. Les appétits inférieurs qui poussent le dictateur à l'action le rapprochent, en revanche, du Faust des origines, lequel est avant tout préoccupé par l'assouvissement de plaisirs terrestres, et dont le drame correspond

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

plus à une conception populaire et superstitieuse de la religion qu'à une conception théologique profonde. En outre, l'inculture d'Almayo et son désintérêt total pour la science et la culture s'opposent à la soif de savoir du Faust mythique. Tous ces changements vont dans le sens de la dégradation du mythe et agissent sur lui comme un acide. Il nous faut à présent voir de plus près la manière dont cette dégradation va prendre forme aussi bien chez Romain Gary que chez Albert Camus.

4. La dégradation du mythe de Faust

Le phénomène de dégradation (ou de dévaluation) du mythe de Faust que nous avons pu relever dans les textes de Camus et Gary, et que nous allons à présent étudier, est en vérité un phénomène bien connu des mythologues. En effet, au fil des siècles, on peut observer que les mythes dominant les productions littéraires et artistiques durant une période donnée, finissent tous par s'user ou s'atrophier, s'éclipsant parfois totalement, avant de ressusciter à nouveau à une autre époque et dans un autre contexte.

On voit ici apparaître l'une des caractéristiques fondamentales du mythe : tel le phénix antique, il possède le pouvoir de renaître de ses cendres. Il parvient ainsi à se régénérer et à s'éveiller même après des siècles d'hibernation. C'est dans cette perspective que Gilbert Durand affirme que « *le mythe ne disparaît jamais, il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie.*⁷⁸⁷ » De là, on peut également déduire avec le philosophe grenoblois que le mythe « *ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe (...) Il y a des inflations et des déflations.* » C'est pour cette raison, ajoute-il « *que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments.*⁷⁸⁸ » En somme, pour pouvoir renaître, le mythe doit d'abord mourir.

⁷⁸⁷ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 101.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 105.

Ces phénomènes d'*inflation* et de *déflation* peuvent s'observer, par exemple, dans les différentes transpositions de la figure d'Hélène, qui, selon Jean-Louis Backès, passe d'une époque à une autre, ou d'un auteur à l'autre, de l'incarnation de l'innocence accablée par les dieux et apportant, malgré elle, le fléau de la guerre aux hommes, à « *l'incarnation de la femme odieuse* », « *l'infidèle, la coquette, l'effrontée* », jusqu'à devenir « *l'objet de plaisanteries obscènes*.⁷⁸⁹ » Il en va de même pour Ulysse, héros mythique par excellence, qui n'échappe pas non plus à la dégradation. Il subit, dans certaines œuvres et durant certaines périodes, le dénigrement et la calomnie. Le sage et courageux Ulysse d'Homère voit ainsi toute ses qualités s'inverser et se transformer en défauts : l'habileté du héros, devient, comme le souligne Denis Kohler, « *astuce, combine ; la souplesse, bassesse et obséquiosité ; la réserve se change en hypocrisie, la défiance en mensonge. Le sourire narquois devient hideux rictus du trompeur*.⁷⁹⁰ » Prométhée, enfin, qui après avoir fasciné des générations d'auteurs antiques, s'éclipse durant le Moyen Âge et ne recouvre son éclat qu'à partir de la Renaissance. En effet, dès le II^e siècle de notre ère, le mythe de Prométhée n'est plus « *pris au sérieux* », assure Raymond Trousson. Il est « *vidé de son contenu religieux et sacré* » En un mot, il est « *désacralisé* » après avoir subi « *un traitement burlesque où s'expriment le rationalisme et le scepticisme de la fin du monde antique*.⁷⁹¹ »

On pourrait étendre ainsi indéfiniment les exemples, tant la désacralisation, le dénigrement et l'outrage ne semblent avoir épargné aucun personnage mythique. Qu'en est-il du mythe de Faust chez Albert Camus et Romain Gary ? Comment la dégradation de ce mythe prend-elle forme dans leurs textes ?

Pour ce qui est d'Albert Camus nous avons déjà mentionné qu'il existe chez lui deux conceptions du mythe de Faust, l'une unissant le personnage à Hélène, l'autre à Don Juan. La principale différence entre ces deux conceptions du mythe, correspond au fait que dans le premier cas, le récit est totalement élidé (il ne reste plus qu'une image symbolisant l'homme moderne ou « faustien »), tandis que la

⁷⁸⁹ Jean-Louis Backès, « Hélène (et la guerre de Troie) », *op.cit.*, p. 714.

⁷⁹⁰ Denis Kohler « Ulysse », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 1406.

⁷⁹¹ Raymond Trousson « Prométhée », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 1191.

seconde conception reprend certains motifs du récit mythique tel que le « rajeunissement » (présent chez Goethe), ou encore le « pacte avec le diable ».

Quoi qu'il en soit, Camus semble, dans un cas comme dans l'autre, déprécier Faust, non seulement du fait qu'il le présente comme incapable de se suffire à lui-même (« *ni Faust sans Hélène, ni Hélène sans Faust*⁷⁹² »), mais aussi parce qu'il considère que le drame et les aspirations du personnage goethéen ne semblent plus réellement correspondre aux problématiques du monde contemporain. Ainsi, Camus, comparant, dans *Le Mythe de Sisyphe*, le héros de Goethe à Don Juan, met en évidence la naïveté de Faust « *qui crut assez à Dieu pour se vendre au diable.*⁷⁹³ ». Camus nie également la pertinence des élans et des aspirations du héros, qui correspondent, selon lui, au « *regret du désir perdu dans la réjouissance, ce lieu commun de l'impuissance.*⁷⁹⁴ » Il ajoute : « *Faust réclamait les biens de ce monde : le malheureux n'avait qu'à tendre la main. C'était déjà vendre son âme que de ne pas savoir la réjouir.*⁷⁹⁵ »

Contrairement au « *joyeux*⁷⁹⁶ » Don Juan qui connaissant ses limites, ne les excède jamais, et qui sachant jouir des biens de ce monde, n'attend rien de l'au-delà, Faust « le malheureux » apparaît comme l'intellectuel empêtré dans des aspiration et des désirs d'autant plus vains qu'ils rendent inaccessible ce qui est à portée de main. On ne s'étonnera donc pas que *l'union* entre les deux héros ait pu prendre en réalité, chez Camus, la forme d'une *substitution* de l'un par l'autre. En effet, Faust devait disparaître dès le début de la pièce, et céder la place à Don Juan (ce dernier gardant néanmoins certaines caractéristiques de son devancier.)

Dans les brouillons de sa pièce en gestation, Albert Camus va explorer les différentes manières de mettre en scène ce remplacement. Il reprend d'abord le motif du *rajeunissement* de Faust : « *Faust rajeuni en Don Juan, note-t-il, c'est l'esprit sage et vieux sur un corps jeune. Mélange détonant.*⁷⁹⁷ » Un peu plus loin,

⁷⁹² Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 19.

⁷⁹³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, op.cit.*, p. 100.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p.100.

⁷⁹⁷ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 235.

apparaît le motif du *rire* de Don Juan qui doit précéder l'apparition du personnage sur scène : « *Quand [Faust] est transformé en Don Juan, la scène commence par un grand rire d'homme en coulisse qui marque l'entrée de Don Juan.*⁷⁹⁸ » On voit enfin apparaître dans ses notes le motif du *pacte avec le diable*, que Camus songe à exploiter comme une occasion de substitution : « *Faust demande à tout connaître et tout avoir. "Je te donnerai donc la séduction" dit le diable. Et Faust devient Don Juan.*⁷⁹⁹ »

Ailleurs, Don Juan est présenté comme un « *Faust sans le pacte* ». Il peut également sceller un « *pacte avec le Diable, mais sans le diable*⁸⁰⁰ », dans tous les cas de figure, que le motif apparaisse ou qu'il disparaisse, il n'est jamais pris au sérieux. Or, traiter le *pacte* par la dérision ou par l'absence, revient à vider le mythe de son contenu sacré et religieux, ou autrement dit, à détruire l'élément sacré (ou fascinant) qui fait accéder Faust au statut de mythe, et qui permet de ne pas le confondre, par exemple, avec le thème de la révolte que l'on trouve dans bon nombre d'œuvres littéraires. De là, on peut déduire qu'il y a chez Camus une volonté de *démythification*.

Démythifier consiste à dépouiller un phénomène donné (perçu comme sacré, fascinant, incompréhensible ou inquiétant) du mystère qui l'entoure, en dissipant l'aura menaçante qui en émane, en élucidant les mécanismes qui président à son fonctionnement. En somme, démythifier revient à banaliser ce qui est mythique, à « *supprimer en tant que mythe* », c'est-à-dire, « *montrer ce qu'une chose, une personne est réellement*⁸⁰¹ », en ayant recours, à l'instar des sciences modernes, au scepticisme et au rationalisme. On peut également éloigner l'angoisse qui accompagne souvent ce qui est mystérieux, c'est-à-dire ce qui échappe à l'entendement, par le rire, l'ironie, le dénigrement, la dérision, etc. Or si l'on

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 176-177.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰¹ Josette Rey Debove (dir.), *Dictionnaire de la langue française, le Robert, Analyse comparative des mots*, éditions Brio, Paris, 2004. p. 453.

considère avec Pierre Brunel, que « *c'est précisément du mystère que va naître le mythe* »⁸⁰², on comprend que la dissipation du mystère, lui soit mortifère.

La volonté de démythifier et de désacraliser le mythe de Faust apparaît clairement dans une note des *Carnets* datant de décembre 1938 (note qui sera reprise en partie par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*) :

*« Le Faust à l'envers. L'homme jeune demande au diable les biens de ce monde. Le diable (qui a un costume sport et déclare volontiers que le cynisme est la grande tentation de l'intelligence) lui dit avec douceur : "Mais les biens de ce monde, tu les as. C'est à Dieu qu'il faut demander ce qui te manque – si tu crois que quelque chose te manque. Tu feras marché avec Dieu et, pour les biens de l'autre monde, tu lui vendras ton corps." Après un silence, le diable qui allume une cigarette anglaise ajoute : « Et ce sera ta punition éternelle. »*⁸⁰³ »

Ici, le vieux docteur Faust, disparaît, comme à chaque fois, et cède la place à un jeune homme. Le Diable quant à lui, n'a plus rien à offrir, il perd de son utilité, car les biens de ce monde, comme l'écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, sont accessibles à qui sait en jouir. En outre, le diable montre au jeune homme que ce qui lui manque réellement n'est pas de ce monde, puisque tout y est à portée de main, le véritable problème est sa soif d'absolu qui doit le mener à désirer plus que le monde : un arrière-monde. Dans cette perspective, le motif du pacte, tout en subissant l'ironie et la dérision, est totalement *inversé*, ce n'est plus son âme que l'on vend au diable, mais son corps que l'on accorde à Dieu. Cette inversion implique que la damnation ne consiste plus à perdre l'au-delà, mais à sacrifier la vie de l'ici-bas pour une autre vie hypothétique (« et ce sera ta punition éternelle »).

Du reste, Camus ne se contente pas seulement d'inverser le pacte (et du même coup, de le tourner en ridicule), on remarque également, dans l'extrait précédent, que le diable n'échappe pas non plus à la démythification : Satan porte ainsi « un costume de sport », il « allume une cigarette anglaise ». Cette banalisation de la figure de Satan vient amplifier la dégradation du mythe de Faust. Nous assistons donc, chez Camus, à ce que Gilbert Durand qualifie de « *perte de substance et de*

⁸⁰² Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, op.cit., p.18.

⁸⁰³ Albert Camus, *Carnets I*, op.cit., p. 123.

*décor mythique*⁸⁰⁴», c'est-à-dire, une dévaluation du mythe, à travers son passage du sacré au profane.

Cette dégradation du mythe de Faust qui passe par la banalisation de la figure du diable est également présente dans le roman *Les Mangeurs d'étoiles* de Romain Gary. En effet, vers l'âge de 19 ans, José Almayo assiste, dans une boîte de nuit, au spectacle d'un prestidigitateur italien. Le jeune amérindien, qui fait alors preuve d'une crédulité et d'une inculture affligeantes, est persuadé que le *maestro* possède des pouvoirs surnaturels. Remarquant son regard ébahi et ingénu, le mentaliste l'invite à monter sur scène pour exécuter un numéro exceptionnel, dévoilant, selon ses dires, tous les rêves et les désirs les plus profondément ancrés dans l'âme. Le prestidigitateur hypnotise le jeune homme qui, en entrant dans un état de transe, aperçoit, comme on peut s'y attendre, Satan :

*« Il était exactement tel que l'avait représenté le père Chrysostome [...] ou les images que faisaient de lui si souvent les illustrateurs dans la presse communiste, [...] Il était entouré de flammes [...] d'une main, il brandissait le drapeau américain. À droite, on voyait des canons et des chars et des militaires et des avions qui bombardaient ; El Señor avait bien des pieds fourchus et des cornes comme les prêtres le lui avaient toujours dit. »*⁸⁰⁵

José décrit Satan avec un tel enthousiasme qu'il provoque l'hilarité du public. De prime abord, on remarque que la description caricaturale qu'il fait du démon est un fatras de lieux communs amalgamant indistinctement la propagande communiste contre l'impérialisme yankee : « d'une main, il brandissait le drapeau américain » et les vieux clichés véhiculés par l'imaginaire populaire « El Señor avait bien des pieds fourchus et des cornes ». Cette banalisation de la figure de Satan, en plus de démontrer la conception naïve qu'Almayo se fait du démon et du mal, confirme l'hypothèse de l'usure du mythe. Car si la figure de Satan est dégradée ou traitée par l'absence et l'inexistence, le pacte devient logiquement impossible.

⁸⁰⁴ Cité par Frédérique Monneyron et Thomas Joël dans *Mythes et littérature*, op.cit., p.77.

⁸⁰⁵ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., pp. 177-178.

En effet, Almayo, après avoir assassiné le père Chrysostome, attendra vainement tout au long de sa vie un signe confirmant son alliance avec le diable : « *Il attendait. Il allait sûrement y avoir un signe, une marque quelconque de bienveillance et de faveur* », mais « *Personne ne semblait l'avoir remarqué, aucune voix bienveillante ne s'éleva pour lui dire : "C'est bien, mon garçon. Tu as vraiment fait là ce qu'on pouvait faire de pire..."*⁸⁰⁶ ». Ici, on peut constater que l'absence de réponse vient confirmer l'orientation générale du récit qui va dans le sens d'une dégradation du mythe.

Autre différence notable avec le Faust mythique qui est, avant tout, un savant en quête de connaissance, Almayo est un inculte à la recherche du plaisir terrestre. Cette dissemblance, exprime, elle aussi, la détérioration du mythe. Car, comme le constate le prestidigitateur italien, en observant Almayo, seul un esprit primitif et arriéré peut, de nos jours, croire encore à la possibilité de vendre son âme au diable :

*« As-tu jamais pensé à ce qu'elle vaut, ta sale petite âme ? se demanda le grand Maestro. [...] Pauvre imbécile, personne ne te l'achètera. Il n'y a pas preneur. D'ailleurs le marché est saturé et tu n'en tirerais pas une carotte. »*⁸⁰⁷

Bien plus tard, Radetzky, conseiller du dictateur, affirmera lui aussi l'impossibilité de pactiser avec le diable :

*« Écoutez-moi, José, personne n'a jamais réussi à conclure ce genre de marché. Aucun homme depuis que le monde dure n'a encore réussi à sortir vivant de sa peau pour l'échanger contre quelque chose de meilleur. Il n'y a pas preneur pour ce que vous avez à offrir. »*⁸⁰⁸

Le révérend Horwat, autre personnage du roman, va lui aussi faire les frais du scepticisme et du rationalisme qui règnent dans le récit. La personnification du mal constitue la pierre angulaire de sa pensée. Pour cette raison, il a voué sa vie entière à combattre le Diable qui selon lui n'est pas une simple « *figure de style, une façon de parler, mais une réalité vivante. Le mal n'était pas "quelque chose" mais*

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 121.

“quelqu’un”⁸⁰⁹» Cependant, ses convictions vont être impitoyablement ridiculisées par l’Américaine et le ventriloque, Olsen. Ceux-ci affirment, lors d’une polémique qui les oppose au révérend, que croire au pouvoir de Satan, à notre époque, n’est que superstition et obscurantisme. Le révérend ne se laisse pas faire et en appelle à l’autorité de Goethe, mais le ventriloque s’insurge :

« Un escroc, lança la marionnette. Un charlatan, un menteur... Voilà votre Goethe. Il berçait les gens de faux espoirs, de fausses assurances et de fausses promesses, utilisant dans ce but, sans scrupule, toutes ses ruses de poète [...] La vérité sur l’affaire Faust, mon cher monsieur, n’est pas du tout que le bon docteur ait vendu son âme au Diable. Ce n’est qu’un mensonge rassurant de Goethe [...] c’est qu’il n’y a hélas ! pas de Diable pour acheter notre âme... Rien que des charlatans⁸¹⁰ ».

Ce passage, exprime l’agonie du mythe de Faust. L’illustre Goethe, considéré comme le plus grand écrivain allemand, est violemment vilipendé et réduit au statut de charlatan, comble de l’ironie, par la marionnette d’un ventriloque. Or, s’attaquer à Goethe, l’auteur qui universalisa le drame de Faust, c’est en quelque sorte, occire le mythe dans son essence même. Car le mythe, pour vivre et se déployer, a besoin de mystère et de sacralisation (du moins dans le monde de la fiction), sans cela il est condamné à perdre sa puissance jusqu’à s’éteindre totalement, en attendant une renaissance.

Six ans avant la publication des *Mangeurs d’étoiles* (1966), Romain Gary en résumait déjà l’esprit démythificateur dans un passage de *La Promesse de l’aube* :

« Il serait temps, d’ailleurs, de dire la vérité sur l’affaire Faust. Tout le monde a menti effrontément là-dessus, Goethe plus que les autres, avec le plus de génie, pour camoufler l’affaire et cacher la dure réalité. Là encore, je ne devrais sans doute pas le dire, car s’il y a une chose que je n’aime pas faire, c’est bien enlever leur espoir aux hommes. Mais enfin, la véritable tragédie de Faust, ce n’est pas qu’il ait vendu son âme au diable. La véritable tragédie, c’est qu’il n’y a pas de diable pour vous acheter votre

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

*âme. Il n'y a pas preneur. Personne ne viendra vous aider [...], quel que soit le prix que vous y mettiez.*⁸¹¹»

Ici, il apparaît que Romain Gary, en mettant en scène, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, un Faust inculte, cherchant désespérément un diable qui n'existe pas, pour lui vendre une âme dont personne ne veut, a voulu, entre autres, exprimer *l'expérience des limites*, ou autrement dit l'impossibilité pour l'homme de conquérir l'absolu. Car comme le souligne Charlie Kuhn, l'un des personnages des *Mangeurs d'étoiles*, « *les limites du possible* » ne peuvent « *qu'être péniblement repoussées millimètre par millimètre sans jamais voler en éclats.* »⁸¹²»

C'est dans cette perspective que Goethe est présenté comme un mystificateur qui abuse, grâce à son génie et à ses chefs-d'œuvre, de la crédulité des hommes et de leur besoin de merveilleux. En s'attaquant à Goethe, Romain Gary pose la question du caractère illusoire de l'art et de la littérature en général, qu'il juge incapables de tenir leurs promesses et de satisfaire réellement la soif d'absolu accablant l'homme. L'art devient ainsi, selon Gary « *de la bouillie pour les chats, et lorsque on s'appelle Michel-Ange, Goya, Mozart, Tolstoï, Dostoïevski ou Malraux, on doit mourir avec le sentiment d'avoir fait de l'épicerie.* »⁸¹³»

En fin de compte, que reste-il du mythe de Faust après la démythification systématique dont il a fait l'objet chez Romain Gary, si ce n'est l'image d'une humanité « *tombé[e], échoué[e], inachevé[e] et mutilé[e]* »⁸¹⁴ ? Cette humanité en devenir, incomplète, structurée autour d'un manque à combler, est à la poursuite d'un accomplissement, d'une réponse définitive, d'un signe, d'une raison de vivre. C'est en ce sens que Gary écrit dans *Pseudo* :

« Je me disais que nous étions peut-être dans cet état informe, mutilé, inachevé et souvent mis de côté dans lequel Faust avait vécu pendant le temps pour lui interminable que Goethe avait mis à l'écriture. Il existe sur ce point divers témoignages, notamment dans une lettre du jeune Haine, qui avait rendu visite à Faust alors que celui-ci n'avait qu'un demi-visage, pas de bras [...] On n'oublie en général que Goethe avait travaillé plus de

⁸¹¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 131.

⁸¹² Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., p. 36.

⁸¹³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 131.

⁸¹⁴ Romain Gary (signé Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1364

*quinze ans pour finir son œuvre. Il s'agit donc peut-être d'un auteur qui existe bel et bien mais qui n'est pas pressé ou qui n'a pas la notion du temps.*⁸¹⁵ »

On voit apparaître dans cet extrait, en filigrane, le *messianisme* garyen renvoyant à l'attente d'un *progrès décisif* qui permettrait à l'homme de se réaliser et de se soustraire de la condition d'incomplétude à laquelle il est soumis. Dans cette optique, le temps interminable que Goethe a mis pour achever son Faust, évoque une sorte de démurge qui, en créant l'humanité, n'aurait pas encore, selon Gary, achevé son œuvre, d'où le caractère insatisfaisant et absurde de la condition humaine. En vérité, pour Romain Gary, cette incomplétude de l'homme, comme nous l'avons déjà évoqué, est une chance pour l'humanité, dans la mesure où elle lui ouvre le champ du possible et rend son potentiel de perfectionnement infini.

On peut conclure que si le mythe de Faust a pu prendre des formes différentes d'un auteur à l'autre, il subit néanmoins, chez les deux écrivains étudiés, une dégradation qui a pour fin une démythification. En effet, dans un cas, comme dans l'autre, le mythe dépérit, car les deux ressorts qui le fondent sont niés : l'élan de l'homme vers l'absolu est raillé, tandis que le poids du mal et de la tentation est relativisé. En fin de compte, il ne reste plus du mythe de Faust, chez Camus et Gary, que des images riches d'échos poétiques. Le personnage mythique évoque essentiellement pour Romain Gary le caractère inachevé d'une humanité assoiffée d'absolu et condamnée à la frustration, mais devant laquelle s'ouvre une infinité de possibilités et de conquêtes à mener. Camus, pour sa part, voit dans Faust l'incarnation des désirs de domination et de suprématie de l'homme moderne, ainsi que la démesure qui le caractérise. Faust associé à Don Juan renvoie, quant à lui, à une réconciliation entre la sagesse et la passion de la connaissance faustienne avec la légèreté et l'amour de la vie donjuanesque.

⁸¹⁵ *Ibid.*

CHAPITRE VI

Don Juan aux Enfers

1. Les trois grands moments du mythe de Don Juan

Le mythe de Don Juan occupe une place particulière dans l'œuvre d'Albert Camus (contrairement à Faust auquel il n'a accordé qu'un intérêt relatif). On peut même dire, avec Roger Grenier, que la figure donjuanesque « fut l'une des préoccupations constantes⁸¹⁶ » de cet écrivain. Ainsi, Don Juan apparaît non seulement dans *La Chute*, où il vient structurer le récit entier, mais aussi dans *Le Mythe de Sisyphe*, où il est présenté, avec l'acteur et le conquérant, comme l'un des modèles de l'homme absurde. Enfin, on trouve dans les *Carnets* des notes concernant Don Juan et des bouts de dialogues le mettant en scène. En revanche, chez Romain Gary, ce même mythe semble absent de ses œuvres de fictions. Sans doute, faut-il lier cette absence au fait que Gary n'appréciait guère ce personnage mythique, car il voyait en lui, entre autres choses, le précurseur de la société de consommation. Aussi lui a-t-il préféré son valet, Sganarelle, auquel il a emprunté le nom pour titrer son essai (*Pour Sganarelle, à la recherche d'un personnage et d'un roman*).

Certes, Albert Camus et Romain Gary n'ont pas accordé la même importance au mythe de Don Juan (l'un y revenant constamment, l'autre ne l'évoquant que très rarement), toutefois, les deux auteurs ont en commun d'avoir fait subir à la figure de Don Juan l'ironie ou le scepticisme qui accompagnent généralement toute entreprise de démythification. Nous y reviendrons plus tard avec plus de précisions. Pour le moment, intéressons-nous brièvement aux origines et à l'évolution de la figure donjuanesque.

Signalons tout d'abord que le mythe de Don Juan (comme celui de Faust) appartient à la catégorie des *mythes littéraires nouveaux nés*. Cependant, contrairement au drame faustien dont la genèse laisse clairement entrevoir les étapes qui mènent de la légende populaire au mythe littéraire, nous ne savons

⁸¹⁶ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, p. 300 ;

pratiquement rien sur Don Juan avant 1630, date de la publication, par Tirso de Molina⁸¹⁷, d'une pièce de théâtre intitulée : *Le trompeur de Séville et le convive de pierre*⁸¹⁸. La comédie de Tirso va connaître une fortune exceptionnelle puisque son héros fascinera des générations d'auteurs, et sera repris par nombre d'écrivains et d'artistes de renom, pour ne citer que Molière⁸¹⁹, Da Ponte et Mozart⁸²⁰, Hoffmann⁸²¹, Charles Baudelaire⁸²², Roger Vailland⁸²³, etc.

À partir des différentes reprises du drame de Don Juan, qui se sont étalées sur près de quatre siècles, Pierre Brunel s'est proposé de schématiser l'évolution de ce mythe en trois étapes :

Durant l'époque « classique », Don Juan apparaît « essentiellement comme une figure du divertissement ⁸²⁴», notamment chez Tirso de Molina, Molière ou chez Da Ponte et Mozart. Le Don Juan du XVII^e siècle correspond aussi à l'homme *baroque*, car il se caractérise, selon Jean Rousset par sa théâtralité, son « goût de l'instabilité » et sa « propension à la métamorphose ». Il est, selon lui, l'homme de « l'ostentation et de la simulation, [...], l'acteur, le porteur de masque.⁸²⁵» Par ailleurs, les reprises de cette époque ont en commun, d'après Pierre Brunel, d'appliquer rigoureusement les principes de « réduplication » et de « réversibilité », c'est-à-dire que l'aventure sans cesse répétée par Don Juan (séduire puis abandonner ses amantes), finit par s'inverser et se retourner contre lui :

⁸¹⁷ Tirso de Molina (1580 env. – 1648), de son vrai nom Gabriel José López Téllez, est l'un des plus célèbres auteurs de ce qui a été qualifié de *siècle d'or espagnol*.

⁸¹⁸ *L'abuseur de Séville et le convive de pierre*, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 2012, en espagnol : « *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* » est une pièce de théâtre publiée par Tirso de Molina en 1630. Elle est la première œuvre littéraire à mettre en scène le personnage de Don Juan.

⁸¹⁹ Molière (1622-1673) publie en 1665 une pièce de théâtre intitulée *Don Juan, ou le festin de pierre*, Pocket, 2010.

⁸²⁰ En 1787, Mozart (1756-1791) avec la collaboration de Lorenzo da Ponte, a créé un opéra intitulé *Don Giovanni*.

⁸²¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) publie en 1812 un ouvrage intitulé *Don Juan, rêveries d'un voyageur enthousiaste*.

⁸²² On trouve chez Baudelaire (1821-1867) un court poème consacré à Don Juan, intitulé « Don Juan aux Enfers », poème XV, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.

⁸²³ En 1959, Roger Vailland (1907-1965) met en scène la figure de don Juan dans une pièce en trois actes intitulée *Monsieur Jean*.

⁸²⁴ Pierre Brunel, « Don Juan », in *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 489.

⁸²⁵ Jean Rousset, *L'intérieur, l'Extérieur*, Corti, 1968. Cité par F. Claudon et K. Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan Université, 1992, p. 44.

« Il a embrassé Tisbea du feu de l'amour, souligne Pierre Brunel, et il est brûlé à son tour. Il a demandé à ses victimes de lui donner la main, et la Statue du Commandeur lui demande de lui donner à son tour cette main qu'elle va étreindre d'une étreinte effroyable. Don Juan n'a pas laissé au Commandeur le temps de se confesser avant de le tuer, et la Statue va l'entraîner impénitent en enfer. C'est l'application de la loi du talion.⁸²⁶ »

À l'époque romantique, plus précisément, à partir de la publication par E. T. A. Hoffman de *Don Juan rêverie d'un voyageur enthousiaste*, le mouvement du drame se modifie. Désormais, comme le précise Pierre Brunel « il est modelé par le grand thème romantique de la rédemption.⁸²⁷ » Ainsi, Don Juan accède pour la première fois à la possibilité du salut. D'un autre côté, l'instabilité et l'insatisfaction du personnage acquièrent une dimension métaphysique : Le héros espagnol est désormais porté par sa soif d'absolu et des aspirations élevées. Par conséquent, il n'est plus simplement l'hédoniste, le transgresseur en quête perpétuelle de plaisir, mais aussi une figure de la révolte quasi-prométhéenne qui défie le dieu de la religion chrétienne. À vrai dire, cette propension à *la révolte contre le divin* n'est pas à proprement parler moderne, même si les romantiques l'ont considérablement amplifiée, puisque on la retrouve dès le XVII^e siècle, chez Tirso, ou encore dans le *Don Juan* de Molière, où le héros revendique clairement sa mécréance. En effet, lorsque Sganarelle lui demande en quoi il croit, Don Juan répond : « je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.⁸²⁸ »

Enfin, l'époque contemporaine semble être, selon Pierre Brunel, celle de la « démythification » (élucidation des mystères) et de la « démythification » (dépouillement du caractère sacré et mythique). L'ironie et le rationalisme modernes vont s'exercer sur le mythe de Don Juan. La Statue du Commandeur qui vient punir le héros pour ses bravades innombrables en le précipitant en Enfer, et qui constitue l'élément surnaturel de l'histoire, est parfois présentée comme une *imposture*, soit que les auteurs, à la manière d'Albert Camus, la

⁸²⁶ Pierre Brunel, « Don Juan », *op.cit.*, p. 489.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 490.

⁸²⁸ Molière, *Don Juan ou le festin de pierre*, *op.cit.*, p. 66 ;

traitent par l'inexistence⁸²⁹, soit qu'ils la présentent, à l'instar de Max Frisch, dans *Don Juan ou l'amour de la Géométrie* (1953), comme le résultat d'une mystification ourdie par d'autres personnages pour tromper Don Juan.

Signalons ici que la brève rétrospective qui précède n'a aucunement pour objectif d'épuiser totalement le sujet, mais simplement d'esquisser les grands traits de l'évolution du mythe de Don Juan. Au cours des prochaines pages, tout en explorant l'actualisation de ce mythe chez Albert Camus, puis chez Romain Gary, nous aurons l'occasion d'en spécifier les caractéristiques avec plus de précisions.

2. Le dernier cercle de l'enfer

En 1937, à l'âge de 24 ans, Albert Camus, qui était membre du Théâtre du Travail à Alger, avait participé à l'adaptation de la pièce *Don Juan* de Pouchkine (à l'occasion du centenaire du dramaturge russe). Au cours de cette représentation, il avait lui-même joué le rôle de Don Juan⁸³⁰. Dès lors, le personnage ne cessera jamais de le fasciner. Un peu plus tard, à partir de 1940, il commence, rappelons-le, à prendre des notes en vue de créer sa propre pièce unissant Don Juan à Faust. Enfin, en 1952, il projette, comme il le note dans ses Carnets d'« écrire une mise en scène du *Don Juan* de Molière.⁸³¹»

Certes, ces projets théâtraux dédiés à la figure donjuanesque ne verront jamais le jour, mais Camus a quand même consacré à son héros de prédilection un chapitre entier dans *Le Mythe de Sisyphe*, intitulé « Le donjuanisme », où, comme nous l'avons déjà évoqué, Don Juan est présenté comme une sorte de parangon de l'homme absurde. L'essayiste définit ce dernier comme « celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel.⁸³²» Il ajoute plus loin :

« L'homme absurde est celui qui ne se sépare pas du temps. Don Juan ne pense pas à "collectionner" les femmes, il en épuise le nombre et avec elles

⁸²⁹ Albert Camus laisse paraître dans ses *Carnets* l'ébauche d'une pièce de théâtre consacrée à Don Juan, où, comme nous le verrons plus tard, il traite lui aussi la Statue du Commandeur par l'absence.

⁸³⁰ Cf. Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, p. 128.

⁸³¹ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 67.

⁸³² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op.cit.*, p. 95.

*ses chances de vie. Collectionner, c'est être capable de vivre dans le passé. Mais lui refuse le regret, cette autre forme de l'espoir.*⁸³³»

Pour résumer on pourrait dire que Don Juan correspond à l'homme absurde, selon Camus, du fait qu'il n'espère et ne regrette rien. Il poursuit son aventure (qu'il répète sans cesse) dans le temps de sa vie, et sait jouir de ce que lui offre le présent. Par conséquent, Don Juan n'attend rien de l'au-delà, mais cherche, au contraire, à travers ses bravades et ses innombrables conquêtes, à épuiser le champ du possible, à *multiplier* ce qu'il ne peut *unifier*.

Incontestablement, c'est dans *La Chute* que le mythe de Don Juan va prendre réellement de l'ampleur. Certes, ce mythe y est totalement implicite, puisque le nom du personnage n'est jamais évoqué, mais il rayonne et transparaît à la lecture attentive. Il semble même agir subrepticement sur le récit et fonctionner en lui. De là, on peut déduire qu'il y a, en quelque sorte, dans *La Chute*, deux récits en un : l'un moderne correspondant à la narration, ou plutôt, au monologue du héros, Jean-Baptiste Clamence ; l'autre, tacite, renvoyant pour sa part à un épisode très particulier du mythe : *la damnation éternelle de Don Juan*.

Paradoxalement, Albert Camus a choisi l'épisode relatant la damnation de Don Juan – qui vient traditionnellement clôturer le drame en sanctionnant les méfaits du personnage mythique – comme le point de départ de son propre récit. Autrement dit, le héros de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence, exilé à Amsterdam, désespéré et rongé par la culpabilité, figure Don Juan condamné et croupissant en Enfer. Car comme le note Camus dans ses *Carnets*, le véritable « *enfer est ici, à vivre*⁸³⁴ ». Du reste, Clamence lui-même présente à son interlocuteur le pays de son exil, la Hollande, comme « *un enfer mou*⁸³⁵ », ou encore comme un lieu qui s'apparente aux « *limbes* », une sorte de vestibule de l'enfer : « *Nous sommes dans le vestibule, cher ami*⁸³⁶ ». Amsterdam, ville de l'exil, renvoie, pour sa part, à l'enfer de Dante :

⁸³³ *Ibid.*, pp. 102-103

⁸³⁴ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 70.

⁸³⁵ Albert Camus, *La Chute, op.cit.*, p. 78.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 89.

« Nous sommes au cœur des choses. Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer.⁸³⁷ »

Ici, Clamence fait allusion à la description dantesque des Enfers. Dans la *Divine Comédie*⁸³⁸, le poète italien divisait *l'inferno* en dix parties : un vestibule et neuf cercles concentriques superposés et rétrécissant au fur et à mesure que l'on s'enfonce vers le centre de la terre : le premier cercle est le séjour des enfants morts sans baptême, le second est celui des luxurieux, le troisième sanctionne la gourmandise, le quatrième l'avarice, le cinquième la colère, le sixième l'hérésie, le septième la violence, le huitième la tromperie et la perfidie. Enfin, le neuvième cercle, où Clamence situe le lieu de son exil, mais qu'il ne prend pas la peine de nommer (étant donné que son interlocuteur semble l'avoir deviné), est celui de la *trahison*, où trône Lucifer en personne.

Notons ici que Camus a montré un intérêt constant pour l'épisode relatant la fin et le châtement de Don Juan. Châtiment pour lequel, précise-t-il dans *Le Mythe de Sisyphe*, Don Juan se « tient déjà prêt⁸³⁹ », car il est, selon lui, l'aboutissement logique « d'une vie entière pénétrée d'absurde⁸⁴⁰ », ainsi que « le farouche dénouement d'une existence tournée vers des joies sans lendemain.⁸⁴¹ » Don Juan pénitent peut ainsi être placé en enfer (comme c'est le cas pour le héros de *La Chute*), dans le désert, ou encore, représenté vieillissant, trahi par son corps et claustré dans un monastère en attendant la fin : « Je vois Don Juan dans une cellule de ces monastères espagnols perdus sur une colline⁸⁴² ».

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸³⁸ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, « Vue Générale de l'Enfer », trad. Antoine de Rivarol, 1867, pp. 43-44, [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Enfer_\(trad.Rivarol\)/Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%E2%80%99Enfer](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Enfer_(trad.Rivarol)/Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%E2%80%99Enfer).

⁸³⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 104.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁴² *Ibid.*

Après avoir évoqué cette première analogie entre le texte de Camus et l'un des épisodes du récit mythique, il nous faut à présent aller plus loin en tentant de déterminer la structure fondamentale du mythe de Don Juan pour ensuite voir si elle est présente dans le texte moderne. À partir des diverses reprises dont la figure de Don Juan a fait l'objet, on peut constater que le mythe s'articule essentiellement, comme le montre Pierre Brunel, en deux pôles antagonistes :

Le premier est lié à un schème ascensionnel : « *Don Juan est le séducteur volant* », qui « *s'envole, aussi léger que Chérubin* », mais dans le même temps, il est, d'après Pierre Brunel, « *retenu pas des liens sociaux ou affectifs divers, et son envol est compromis par le poids de la pierre, par la main de la Statue qui l'entraîne vers le bas, en Enfer.*⁸⁴³ » Ainsi, sous l'effet du principe de *réversibilité*, le schème ascensionnel qui porte Don Juan d'une aventure à une autre, finit par s'inverser, et se transformer en chute : la légèreté cède alors la place à la lourdeur, au vertige et à l'écrasement.

On peut constater, tout d'abord, dans le discours de Jean-Baptiste Clamence la présence d'images évoquant l'ascension, images qui marquent essentiellement ses désirs de conquêtes, de toute-puissance, de domination et de reconnaissance sociales. « *Les points culminants* » sont d'ailleurs les seuls lieux où l'avocat parisien parvient à vivre et à respirer :

« *Oui je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols. Amateur des avions de sport où l'on porte la tête en plein ciel, je figurais aussi, sur les bateaux, l'éternel promeneur des dunettes. En montagne, je fuyais les vallées encaissées pour les cols et les plateaux.*⁸⁴⁴ »

Clamence ajoute un peu plus loin :

⁸⁴³ Pierre Brunel, « Don Juan », *op.cit.*, p. 485.

⁸⁴⁴ Albert Camus, *La Chute*, *op.cit.*, p. 28.

« Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était [...] l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines.⁸⁴⁵ »

La prédilection de Clamence pour « les situations élevées » témoigne d'une volonté de puissance illimitée, d'un recul excessif et d'une perte de contact avec la réalité. En ce sens les « fourmis humaines » que l'avocat parisien regarde de très haut, viennent accentuer l'impression de détachement et d'élévation. Les hommes ravalés au rang d'insectes renvoient, par ailleurs, au réel, à la condition humaine et l'activité grouillante du commun des mortels dont Clamence semble vouloir s'abstraire. Cependant, cet amour icarien des hauteurs, « *cette vocation des sommets*⁸⁴⁶ », implique nécessairement, comme dans le mythe de Don Juan, la présence d'une série d'images inverses (évoquant la chute), et qui se manifestent d'abord chez Clamence par une aversion prononcée pour tous les univers clos, ainsi que tous les lieux souterrains, où sa légèreté et son envol risquent d'être compromis :

« Les soutes, les cales, les souterrains, les grottes, les gouffres me faisaient horreur. J'avais même voué une haine spéciale aux spéléologues, qui avaient le front d'occuper la première page des journaux, et dont les performances m'écœuraient. S'efforcer de parvenir à la cote moins huit cents, au risque de se trouver la tête coincée dans un goulet rocheux (un siphon, comme disent ces inconscients !) me paraissait l'exploit de caractères pervers ou traumatisés. Il y avait du crime là-dessous.⁸⁴⁷ »

Au-delà de la claustrophobie de Clamence, on pourrait résumer le récit qu'il fait lui-même de sa vie entière comme une *chute* brutale, qui va le mener des « points culminants », où il aime vivre, vers l'enfer de la culpabilité. Mais si la *chute* du héros est, en ce sens, essentiellement métaphorique, elle a pourtant été provoquée par une autre chute bien réelle pour sa part : celle de la femme qui a sauté du pont Royal de Paris et que Clamence a abandonné à son sort, sans rien entreprendre pour la sauver, par paresse et par lâcheté. Le crime à l'origine des tourments et de

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

l'exil du personnage, correspond donc à ce que les juristes qualifieraient, de nos jours, de non-assistance à personne en danger :

« J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. " Trop tard, trop loin..." ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne.⁸⁴⁸ »

À travers l'aveu de son crime, on voit apparaître en filigrane, le cœur du mythe de Don Juan : *la rencontre avec la mort*. Certes, il est vrai que le convive de pierre (qui dans les différentes versions du mythe, vient sanctionner Don Juan en l'entraînant en Enfer) n'apparaît pas de manière explicite, il nous faut, cependant, signaler que Clamence, juste avant de passer aux aveux, prononce une formule étrange évoquant peut-être la Statue du Commandeur : *« pour que la statue soit nue, les beaux discours doivent s'envoler.⁸⁴⁹ »*

Quoi qu'il en soit, dans le texte de Camus, Don Juan a beau devenir avocat parisien, la Statue du Commandeur a beau ne pas apparaître, la mort est bien là, et elle va déloger Clamence des cimes de la démesure où il se plaisait pour l'entraîner vers le bas, vers l'enfer de la culpabilité et de l'exil hollandais. En ce sens, « Le bruit [...] formidable » du « corps qui s'abat sur l'eau », semble évoquer la chute et le choc de l'homme de pierre saisissant Don Juan pour le précipiter dans les Enfers. Clamence lui-même, comme Don Juan face à la Statue, semble avoir perdu de sa légèreté icarienne et de sa vivacité : il cède sous le poids : « je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps ». Pendant un instant, il est totalement tétanisé, « immobile », incapable d'entreprendre le moindre mouvement comme s'il était étreint par une force invisible : « je voulus courir et je ne bougeai pas. »

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

La rencontre avec le convive de pierre est, selon Pierre Brunel, « *un morceau obligé, qui constitue le cœur du mythe.*⁸⁵⁰ » Autrement dit, c'est parce que le drame de Don Juan pose la problématique de la mort et des mystères de l'au-delà qu'il acquiert le statut de mythe. Jean Rousset de son côté, dans *Le Mythe de Don Juan*⁸⁵¹, après avoir exploré diverses œuvres où la figure donjuanesque apparaît, a pu mettre en lumière les éléments permanents, ou pour mieux dire, les « invariants » du mythe, qui, selon lui, sont au nombre de trois : 1) *le repas avec la mort* ; 2) *le portrait de l'inconstant* ; 3) *le groupe féminin*. Si la confrontation avec la mort et la Statue du Commandeur apparaissent, comme nous avons tenté de le montrer, de manière implicite dans le roman de Camus, qu'en est-il alors pour les deux autres éléments consécutifs du mythe de Don Juan, à savoir le groupe féminin et le portrait de l'inconstant ?

Pour ce qui est du **groupe féminin**, notons qu'aucune des femmes dont il est question dans *La Chute*, ne possède de traits distinctifs qui permettrait de l'individualiser. Le genre féminin semble ainsi appartenir à un passé révolu de Clamence qui, durant la période de sa vie précédant son exil, s'était appliqué à devenir un séducteur, un *homme à femme*, une sorte d'imitateur de Don Juan, multipliant les conquêtes avec frénésie. L'absence du groupe féminin au moment où Clamence débute son récit (c'est-à-dire dans son présent), vient étayer notre hypothèse selon laquelle le héros de *La Chute* figurerait un Don Juan séjournant en Enfer, et dont la vie et les aventures seraient pour l'essentiel derrière lui.

Mais c'est surtout par son « **inconstance** », et son insatisfaction permanente dans son rapport aux femmes, que Clamence se rapproche le plus de Don Juan. Dans un long passage du récit, qui prend parfois l'allure d'un véritable traité sur le donjuanisme, le narrateur de *La Chute*, résume ce que fut son attitude vis-à-vis des femmes :

« *Il faut d'abord savoir que j'ai toujours réussi, et sans grand effort, avec les femmes. Je ne dis pas réussir à les rendre heureuses, ni même à me rendre heureux par elles. Non, réussir, tout simplement. J'arrivais à mes*

⁸⁵⁰ Pierre Brunel « Don Juan », *op.cit.*, p. 485.

⁸⁵¹ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, « Bibliothèque des classiques », 2012.

fins, à peu près quand je voulais. On me trouvait du charme, imaginez cela ! Vous savez ce qu'est le charme : une manière de s'entendre répondre oui sans avoir posé aucune question claire. Ainsi de moi, à l'époque.⁸⁵²»

L'inconstance de Clamence se manifeste essentiellement par son incapacité à se fixer sur un objet, et sa recherche perpétuelle de plaisir et de nouvelles conquêtes. Il aime toutes les femmes ; « *ce qui revient à dire, précise-t-il, que je n'en ai jamais aimé aucune.*⁸⁵³ » En vérité, le seul vrai amour de Jean-Baptiste Clamence est celui qu'il éprouve pour lui-même :

« Mes élans se tournent toujours vers moi, mes attendrissements me concernent. Il est faux, après tout, que je n'aie jamais aimé. J'ai contracté dans ma vie au moins un grand amour, dont j'ai toujours été l'objet.⁸⁵⁴»

L'inconstance du personnage combiné à son égotisme, va finir par prendre une ampleur considérable, au point où Clamence avoue qu'il aurait pu donner « *dix entretiens avec Einstein pour un premier rendez-vous avec une jolie figurante.*⁸⁵⁵ » Il ajoute :

« Même pour une aventure de dix minutes, j'aurais renié père et mère, quitte à le regretter amèrement. Que dis-je ! Surtout pour une aventure de dix minutes et plus encore si j'avais la certitude qu'elle serait sans lendemain.⁸⁵⁶»

Par ailleurs, comme le Don Juan d'Hoffman qui est acteur, Clamence, lui-même ancien apprenti comédien, ne conçoit l'amour que comme un jeu de rôle ou une pièce de théâtre :

« Je jouais le jeu. Je savais qu'elles aimaient qu'on n'allât pas trop vite au but. Il fallait d'abord de la conversation, de la tendresse, comme elles disent. Je n'étais pas en peine de discours, étant avocat, ni de regards, ayant été, au régiment, apprenti comédien. Je changeais souvent de rôle ; mais il s'agissait toujours de la même pièce.⁸⁵⁷»

⁸⁵² Albert Camus, *La Chute*, op.cit., pp. 61-62

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

On voit dans l'extrait précédent que l'inconstance de Clamence ne va pas, paradoxalement, sans une certaine monotonie, La fameuse « *monotonie donjuanesque*⁸⁵⁸ » (présente, selon Pierre Brunel, dès le récit primitif de Tirso de Molina). Car si le héros de *La Chute* change souvent de masque et de rôle, s'il change de femme, il ne change pas pour autant de rengaine, il recommence sans cesse le même numéro et joue à chaque fois « la même pièce ». Cette monotonie va pourtant finir par lasser Clamence :

« Il faut [...] recommencer avec chaque être. À force de recommencer, on contracte des habitudes. Bientôt le discours vous vient sans y penser, le réflexe suit : on se trouve un jour dans la situation de prendre sans vraiment désirer. Croyez-moi, pour certains êtres, au moins, ne pas prendre ce qu'on ne désire pas est la chose la plus difficile du monde. »⁸⁵⁹

L'instabilité du personnage en amour n'est pas seulement liée à l'insatisfaction constante dont il souffre, mais aussi à un désir irréprensible de domination qui lui fait préférer la conquête elle-même à l'objet de cette conquête. Le besoin constant de nouveauté est également suscité par l'imperfection des femmes et par l'ennui qui succède à la conquête : « *Nos amies, en effet, ont ceci de commun avec Bonaparte qu'elles pensent toujours réussir là où tout le monde a échoué.*⁸⁶⁰ » Clamence, lassé de la gente féminine, mais toujours porté par sa soif d'absolu et son besoin constant de nouveautés, veut épuiser le champ du possible. Pour se faire, il va aller jusqu'à renoncer aux femmes et faire l'expérience de la chasteté. « *La jouissance* », comme pour le Don Juan du *Mythe de Sisyphe*, « *s'achève ici en ascèse.*⁸⁶¹ » :

« J'essayai alors de renoncer aux femmes d'une certaine manière, et de vivre en état de chasteté. Après tout, leur amitié devait me suffire. Mais cela revenait à renoncer au jeu. Hors du désir, les femmes m'ennuyèrent au-delà de toute attente et, visiblement, je les ennuyais aussi. Plus de jeu, plus de théâtre, j'étais sans doute dans la vérité. Mais la vérité, cher ami, est assommante »⁸⁶².

⁸⁵⁸ Pierre Brunel, « Don Juan », *op.cit.*, p. 487.

⁸⁵⁹ Albert Camus, *La Chute.*, *op.cit.*, p. 68.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁶¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 107.

⁸⁶² Albert Camus, *La Chute.*, *op.cit.*, pp. 107-108.

Après avoir désespéré de l'amour, puis de la chasteté, Clamence va encore expérimenter la débauche « *qui remplace très bien l'amour*⁸⁶³ ». Mais il en sortira très affaibli : « *On joue à être immortel et, au bout de quelques semaines, on ne sait même plus si l'on pourra se traîner jusqu'au lendemain*⁸⁶⁴ ». De cette nouvelle expérience, il tire pour conséquence que « *Chaque excès diminue la vitalité, donc la souffrance.* » Il conclut : « *La débauche n'a rien de frénétique, contrairement à ce qu'on croit. Elle n'est qu'un long sommeil.*⁸⁶⁵ »

Mais que cache au juste cette instabilité qui va finir par épuiser Clamence ? Sans doute l'inconstance du personnage exprime-elle une volonté de fuite continuelle face à l'angoisse suscitée par la mort, ou plus précisément, la volonté de refouler le souvenir de la femme morte sur le pont Royal de Paris. La mauvaise conscience de Clamence, malgré ses efforts pour la neutraliser, va bientôt surgir d'une manière surprenante : elle va se matérialiser et prendre une forme qui appartient pratiquement au domaine du fantastique : un jour, alors qu'il est sur le pont des Arts de Paris, il entend un grand éclat de rire derrière lui.

« Surpris, je fis une brusque volte-face : il n'y avait personne. J'allai jusqu'au garde-fou : aucune péniche, aucune barque. Je me retournai vers l'île et, de nouveau, j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus lointain, comme s'il descendait le fleuve. Je restais là, immobile. Le rire décroissait, mais je l'entendais encore distinctement derrière moi, venu de nulle part, sinon des eaux. En même temps, je percevais les battements précipités de mon cœur. Entendez-moi bien, ce rire n'avait rien de mystérieux ; c'était un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place. »⁸⁶⁶

Ces éclats de rire que Clamence entendra désormais de loin en loin et qui l'amèneront à ne plus mettre les pieds sur les quais de la Seine, ne renvoient pas, comme on pourrait le croire, au « *rire, (...) clair et joyeux.*⁸⁶⁷ » que Camus associe à Don Juan dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il n'a rien avoir non plus avec le rire qui annonce, dans les brouillions de sa pièce de théâtre « Don Faust », l'entrée de Don Juan sur scène après que ce dernier ait pris la place de Faust : « *la scène*

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁸⁶⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 100.

commence par un grand rire d'homme en coulisse qui marque l'entrée de Don Juan.⁸⁶⁸ » Il s'agit plutôt d'un rire de dérision et de dénigrement, celui de « tous ceux qui veulent absolument que Don Juan soit puni », écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, « Non seulement dans une autre vie, mais encore dans celle-ci. Je pense à tous ces contes, ces légendes et ces rires sur Don Juan Vieilli.⁸⁶⁹ » En somme, les esclaffements que Clamence entend ne renvoient pas au fameux rire de Don Juan, mais à des rires malveillants et sarcastiques *contre* Don Juan

Ce rire fantastique que Clamence entend à chaque fois qu'il traverse les ponts de Paris va au fur et à mesure faire remonter ses angoisses refoulées et sa mauvaise conscience. Peu à peu Clamence se fragilise, perd confiance en lui-même, et la vie qu'il aimait tant lui devient « moins facile » : « Il me semblait que je désapprenais en partie ce que je n'avais jamais appris et que je savais pourtant si bien, je veux dire vivre. Oui, je crois bien que c'est alors que tout commença.⁸⁷⁰ »

On peut conclure ici que Jean-Baptiste Clamence correspond à Don Juan, non seulement de par son inconstance dans ses rapports à l'existence et aux femmes, mais aussi de par sa fuite en avant perpétuelle, qui ne lui permet pourtant pas d'échapper à la chute et à la damnation. Si le Châtiment (bien réel dans le cas du Don Juan mythique) est essentiellement symbolique et métaphorique en ce qui concerne Clamence, et si la Statue du Commandeur (qui constitue l'élément sacré du mythe) n'apparaît pas dans le roman de manière concrète, le mythe demeure pourtant vivant, car la vengeance de la mort est bien là. Toutefois, ce grand éclat de rire mystérieux qui vient accabler Clamence-Don Juan, ne présage-t-il pas une volonté de démystification chez Albert Camus ? Avant d'explorer d'autres textes de Camus pour vérifier cette hypothèse, penchons-nous d'abord sur la conception que Romain Gary a pu se faire de la figure donjuanesque.

⁸⁶⁸ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p. 251.

⁸⁶⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.* p.104.

⁸⁷⁰ Albert Camus, *La Chute*, *op.cit.*, p. 48.

3. Dégradation du mythe de Don Juan

On pourrait s'étonner sur le fait que le mythe de Don Juan n'apparaisse pas dans les textes de fiction de Romain Gary (comme c'était le cas pour le mythe de Faust), d'autant plus que la personnalité de l'auteur de *La Promesse de l'aube* se rapproche à bien des égards de celle de Don Juan. Comme le héros mythique, Gary est, en effet, un homme d'ostentation, un porteur de masque, un captateur d'identité, multipliant les pseudonyme et les écritures pour séduire, et parfois même pour *mystifier* ses lecteurs. Comme Don Juan, enfin, il est porté par une soif de l'inaccessible que rien ne semble pouvoir éteindre, un désir d'absolu qui l'amène à multiplier sans cesse ce qu'il ne peut unifier. Pour preuve, dans son testament littéraire, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Gary met en avant, pour décrire ses aspirations, des traits de caractères qui conviendraient parfaitement à Don Juan :

« Je lisais, au dos de mes bouquins : « ... plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain... » Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l'absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte, répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventures que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune. La vérité est que j'ai été profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. Une fringale de vie, sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage.⁸⁷¹ »

Il y a, incontestablement, chez Romain Gary, un certain *donjuanisme*. Celui-ci se manifeste dans ses rapports à la vie et à l'art, rapports caractérisés par l'inconstance, l'insatisfaction, la soif perpétuelle de nouveauté et le désir de « multiplicité ». Pourtant, Gary réfute l'expression “donjuanisme” quand il évoque sa relation à la vie et à la création, et préfère parler tout simplement *d'amour* :

« Avec mon filet à papillons, je cours, je cours, des romans, des reportages, des films et du vécu, du vécu qui n'est pas pour emporter mais pour être mangé sur place, ce n'est pas du donjuanisme dans les rapports avec la vie mais de l'amour...⁸⁷² »

⁸⁷¹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1410.

⁸⁷² Romain Gary, *La nuit sera calme*, op.cit., pp. 302-303.

Signalons qu'Albert Camus a lui aussi été identifié à Don Juan : à l'exemple de Jean Sarocchi qui a vu en lui, à travers ses « *manières* », « *la qualité de son rire, ouvert et lumineux* », une incarnation de « *Don Juan*⁸⁷³ ». Cependant, si Camus a pu lui-même s'identifier à la figure donjuanesque dans *Le Mythe de Sisyphe*, où comme le constate Olivier Todd, l'essayiste « *se dépeint, se démasque en esquissant le portrait littéraire de Don Juan*⁸⁷⁴ », il n'en va pas de même pour Romain Gary, qui, « *malgré ses innombrables conquêtes, [...] n'était pas un Don Juan* », comme l'affirme Myriam Anissimov, « *mais un homme pressé, timide, solitaire, angoissé*.⁸⁷⁵ »

Romain Gary a même montré une défiance constante à l'égard de Don Juan. À travers ce personnage, il dénonce essentiellement la figure du *séducteur*, et surtout celle de *l'homme à femmes*, car il considère que ce dernier, en allant d'une femme à une autre, nie la singularité de chacune d'elle. La femme est ravalée ainsi au statut d'objet interchangeable, que l'on conquiert, consomme, puis que l'on jette comme un vulgaire détritrus :

« *Un "homme à femmes", c'est de la merde, c'est d'une pauvreté effrayante et c'est misogyne par-dessus le marché, car tu ne peux pas aimer les femmes et faire d'elles des articles de consommation. Il y a toujours une notion de rareté dans la valeur.*⁸⁷⁶ »

Dans cette perspective, Romain Gary conçoit Don Juan comme le précurseur du capitalisme moderne et de la société de consommation, dans le sens, où il aurait, été le premier à introduire dans les relations *homme/femme* un rapport consumériste :

« *Il est parfaitement évident que le personnage de Don Juan a été le premier consommateur, accompagné des premières campagnes de publicité, car les "séducteurs", sont tous des créations de la pub, du bouche-à-oreille, du marketing, avec éveil de la curiosité et augmentation de la demande.*⁸⁷⁷ »

⁸⁷³ Jean Sarocchi, *Camus, op.cit.*, p. 8.

⁸⁷⁴ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie, op.cit.*, p. 303.

⁸⁷⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op.cit.*, p. 19.

⁸⁷⁶ Romain Gary, *La Nuit sera calme, op.cit.*, p. 244.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 245.

Ailleurs, dans un entretien accordé au magazine « Marie Claire », Don Juan est présenté par Gary comme « *le premier chef marketing, le premier public relation, en ce qui concerne le sexe.* » Il est aussi « *un minable petit épicier.*⁸⁷⁸ » On l'aura compris, Gary ne va pas de main morte quand il s'agit de dénigrer ce personnage auquel il reproche son égoïsme, et le fait qu'il soit « *incapable d'amour, comme l'ont reconnu les auteurs de l'époque.*⁸⁷⁹ » Don Juan apparaît donc chez Gary comme l'incarnation d'une conception darwinienne et marchande des relations homme/femme. L'amour devient un grand marché où les séducteurs et les innombrables imitateurs de Don Juan entrent en concurrence en vue d'asservir et de consommer le plus de femmes possible.

Cependant, il ne faudrait pas croire que la conception garyenne de Don Juan ait pu se résumer à une dénonciation des dérives de la société de consommation. En effet, on peut constater que le Don Juan décrit dans *Pour Sganarelle*, est totalement différent du Don Juan « petit épicier » ou « chef marketing », du fait qu'il acquière une dimension métaphysique. Il est, à l'instar de Prométhée, un révolté en quête d'absolu.

« Ce n'était pas du tout ce [que l'on] croyait : des histoires de fesses. C'était beaucoup plus important que ça. Il crevait d'angoisse métaphysique, Don Juan, de besoin de se donner à un amour absolu. Il voulait en blasphémant, en provoquant le Père, le forcer à se manifester. Et les femmes qu'il séduisait, qu'il possédait n'étaient que des symboles d'une quête éternelle de l'absolu. Don Juan était torturé par le mythe de l'Homme, il cherchait la fin de sa liberté dans quelque total assouvissement, dans la perfection absolue. C'est ça : c'était une quête de l'absolu. »⁸⁸⁰

Notons que ce Don Juan à la recherche d'un « amour absolu » ne correspond en rien au Don Juan du *Mythe de Sisyphe*, dans lequel Camus affirmait :

« Il est ridicule de le représenter comme un illuminé en quête de l'amour total. Mais c'est bien parce qu'il les aime [les femmes] avec un égal

⁸⁷⁸ Entretien de Romain Gary avec Pierre Démeron, *Marie Claire*, avril 1977, cité par Myriam Anissimov, *op.cit.*, p. 641.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 641.

⁸⁸⁰ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, pp. 312-313.

*emportement et à chaque fois avec tout lui-même, qu'il lui faut répéter ce don et cet approfondissement*⁸⁸¹ ».

À vrai dire, dans l'extrait tiré de *Pour Sganarelle*, on sent que Gary, ironique, cherche justement à *ridiculiser* la figure donjuanesque. Il attribue au personnage des caractéristiques romantiques, qui précisément le font paraître aux yeux de Camus comme « *torturé et pitoyable*.⁸⁸²» Don Juan est ainsi présenté comme un homme en quête de *rédemption*, qui ayant perdu la foi, chercherait, à travers ses bravades, à provoquer Dieu pour « le forcer à se manifester ». Autrement dit, Don Juan désirerait « la fin de sa liberté » et aspirerait à retrouver un Maître, une foi, une Vérité. En somme, la révolte donjuanesque apparaît ici comme une quête de réenchancement motivée par le besoin de recouvrer l'autorité et la sécurité perdues.

L'antipathie que Gary éprouve pour Don Juan n'a d'égale que la sympathie que lui inspire son valet, Sganarelle. Ce dernier ne va pas tarder à remplacer Don Juan et « *sauter dans les bottes de son vieux maître*⁸⁸³». À l'inverse de Don Juan empêtré dans sa quête d'absolu, Sganarelle, le joyeux farceur, avec son bon sens naturel et sa fourberie échappe à la damnation :

*« Notre valet éternel a toujours été sans scrupule, sans pudeur, d'une mauvaise foi entière, et ne reculant devant aucune supercherie lorsqu'il s'agit de servir au mieux les intérêts de son Maître, même s'il faut pour cela tromper, ruser, mentir, et se comporter parfois comme un domestique obséquieux, sans honneur, et sans amour propre. »*⁸⁸⁴

Dans son essai, Romain Gary cherche, à travers la figure de Sganarelle, à trouver « *à la fois un personnage et un chemin pour le roman*.⁸⁸⁵» Dans cette perspective le roman picaresque joue le rôle de référence. Or, justement, Sganarelle rassemble en lui, selon Gary, « *tous les caractères essentiels du picaro*⁸⁸⁶». Le picaro, cet anti-héros miséreux, marginal, sans foi ni loi, qui apparaît dans le roman espagnol du

⁸⁸¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 99.

⁸⁸² *Ibid.*, p.105.

⁸⁸³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p. 313.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*

XVI^e siècle, semble offrir à Gary à la fois un modèle de personnage et de roman. Ainsi, le *romancier à vocation totale*, comme le *picaro-Sganarelle*, doit se servir sans aucun scrupule du réel et tout ce qui le constitue (idéologie, politique, philosophie, société, etc.), et ne reculer devant aucune supercherie et aucune ruse, lorsqu'il s'agit de servir le roman (son *Maître*), afin de donner au monde de la fiction l'illusion du réel, car selon Gary, « *il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre.* », ce qui revient à dire que « *tout est permis dans l'art sauf l'échec.*⁸⁸⁷»

Ainsi, après avoir fait subir à la figure donjuanesque dénigrement et banalisation par son association aux dérives de la société de consommation, après avoir nié la pertinence des élans du personnage et ridiculisé sa quête, Romain Gary, finit par remplacer, non sans ironie, le maître par son valet, lequel il élira comme emblème de sa démarche littéraire. Notons que cette volonté de dégrader le mythe de Don Juan n'est pas propre à Gary, puisqu'elle semble également présente chez Albert Camus. Nous avons déjà mentionné que le *rire fantastique* qui accablait le héros de *La Chute*, présageait une démythification de Don Juan. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus n'a d'ailleurs pas manqué de s'interroger sur le rapport du héros aux sarcasmes et aux dénigrement dont il a pu faire l'objet au cours des siècles :

« *Pour Don Juan, plus on rit de lui et plus sa figure s'accuse. Il refuse par là celle que les romantiques lui prêtèrent. Ce Don Juan torturé et pitoyable, personne ne veut en rire. On le plaint, le ciel lui-même le rachètera. Mais ce n'est pas cela. Dans l'univers que Don Juan entrevoit, le ridicule aussi est compris, Il trouvait normal d'être châtié. C'est la règle du jeu. Et c'est justement sa générosité que d'avoir accepté toute la règle du jeu. Mais il sait qu'il a raison et qu'il ne peut s'agir de châtement. Un destin n'est pas une punition.*⁸⁸⁸»

Le Don Juan du *Mythe de Sisyphe* s'oppose au Don Juan romantique. Ce dernier, dont « personne ne veut rire », que l'on « plaint » et que « le ciel lui-même rachètera », est modelé par le grand thème de la *rédemption*, qui le rend aux

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁸⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 105.

yeux de Camus « torturé et pitoyable », dans le sens où il aspire au plus profond de lui-même, comme l'avait fait remarquer Gary, à la pénitence et à mettre fin à sa liberté. Au contraire, le Don Juan camusien, cet homme lucide, révolté, abreuvé d'absurde et de liberté, accepte « la règle du jeu ». Il est prêt à payer le prix des rires, du dénigrement et de la damnation. Cependant, Don Juan « sait qu'il a raison », c'est-à-dire, qu'il est conscient qu'il n'y aura aucun châtement. Certes, son déclin et sa déchéance sont inéluctables et il « *s'y tient déjà prêt* ⁸⁸⁹ », mais ils n'ont absolument rien avoir avec un quelconque châtement céleste, ils sont au contraire l'aboutissement logique « *d'une existence tournée vers des joies sans lendemain.* ⁸⁹⁰ »

On constate ainsi, dans *Le Mythe de Sisyphe*, que Camus remet en question l'élément central du mythe. En effet, à partir du moment où l'on nie la possibilité d'une punition divine, on démythifie en même temps le drame donjuanesque. Dans cette perspective, Camus ne tarde pas à s'interroger sur le rôle du convive de pierre, qui constitue l'élément sacré du drame en incarnant le châtement de Dieu : « *Que signifie d'autre ce commandeur de pierre, cette froide statue mise en branle pour punir le sang et le courage qui ont osé penser ?* ⁸⁹¹ » Il répond :

« Tous les pouvoirs de la Raison éternelle, de l'ordre, de la morale universelle, toute la grandeur étrangère d'un Dieu accessible à la colère, se résument en lui. Cette pierre gigantesque et sans âme symbolise seulement les puissances que pour toujours Don Juan a niées. La mission du Commandeur s'arrête là. La foudre et le tonnerre peuvent regagner le ciel factice d'où on les appela. La vraie tragédie se joue en dehors d'eux. Non, ce n'est pas sous une main de pierre que Don Juan est mort. » ⁸⁹²

Ici, Camus ne se contente pas de traiter la Statue du Commandeur par l'absence, il la ruine, la renverse, pour ainsi dire, et la vide de toute sacralité, par là même, il détruit ce qui constitue l'essence même du mythe de Don Juan. Des décombres de la statue, Camus ne tire et ne garde qu'une image symbolique riche d'échos, puis proclame : « la mission du Commandeur s'arrête là ». Cette image

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁹² *Ibid.*

symbolique renvoie à l'ordre, à l'autorité, à la morale sociale ou religieuse... bref, à tout ce que Don Juan a nié et rejeté tout au long de sa vie.

Ainsi, ce n'est plus la colère divine qui précipite la catastrophe : « La foudre et le tonnerre peuvent regagner le ciel factice d'où on les appela ». La chute de Don Juan est, au contraire, l'issue logique et inéluctable d'une révolte sans espoir. C'est pour cette raison que Don Juan attendra vainement son châtement ; le Commandeur ne viendra jamais. L'impie sentira alors, selon Camus, passer minuit, « *la terrible amertume de ceux qui avaient raison*⁸⁹³ ». Dans les brouillons de sa pièce en gestation, il note : « *À minuit, rien, le Commandeur n'est pas venu. Le séducteur est triste. Il s'en va. "Venez", dit Anna.*⁸⁹⁴ »

Mais si Don Juan n'est pas mort « sous une main de pierre », qu'elle a été sa fin ? Camus découvre dans *Larousse*, comme il le note dans ses *Carnets*, que des « *moines franciscains le tuèrent et le firent passer pour foudroyé par le Commandeur.*⁸⁹⁵ » Cette légende, qui propose un dénouement rationnel, séduit Camus au point où il songe à l'incorporer dans sa pièce *Don Faust*. Ailleurs, dans *Le mythe de Sisyphe*, il imagine un Don Juan vieillissant, claustré dans un monastère espagnol, et admirant à travers « *une meurtrière brûlante, quelque plaine silencieuse d'Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît.*⁸⁹⁶ » Sur cette image « *mélancolique et rayonnante*⁸⁹⁷ » Camus s'arrête. Elle symbolise pour lui la fin « *attendue mais jamais souhaitée* », or, assure-t-il, « *la fin dernière est* » toujours « *méprisable.*⁸⁹⁸ »

À partir de là, on peut conclure que le mythe de Don Juan subit des traitements différents non seulement d'un auteur à l'autre, mais aussi à l'intérieur de chacune des œuvres. Chez Romain Gary, Don Juan est soit présenté comme le précurseur du consumérisme, soit comme un révolté en quête de rédemption, dans les deux cas, il est dénigré et raillé. Chez Albert Camus, le mythe a beau être implicite

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Albert Camus, *Carnets III, op.cit.*, p. 21.

⁸⁹⁵ Albert Camus, *Carnets I, op.cit.*, p.190.

⁸⁹⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op.cit.*, p. 107.

⁸⁹⁷ *Ibid.*

⁸⁹⁸ *Ibid.*

dans *La Chute*, il n'en structure pas moins le récit entier. Enfin, dans *Le Mythe de Sisyphe*, Don Juan acquiert une dimension métaphysique bien plus visible que dans le roman (*La Chute*). Quoi qu'il en soit, les deux auteurs se rejoignent sur le fait qu'ils ont tous les deux pris le parti de la démythification de Don Juan, comme c'était le cas pour Faust. Qu'en est-il alors pour le mythe de Prométhée, va-t-il lui aussi subir le même sort que les deux mythes précédents ? Nous allons au cours des prochaines pages tenter de répondre à cette question tout en essayant de mettre en lumière les significations que la figure de Prométhée va prendre chez les deux auteurs étudiés.

CHAPITRE V

La révolte prométhéenne

1. Un mythe plus de deux fois millénaire

Le mythe de Prométhée tient une place centrale dans la mythologie grecque. En effet, le fils du titan Japet y apparaît, non seulement comme le créateur de l'homme, qu'il sculpta à l'image des dieux à partir du limon de la terre, mais également comme le protecteur et le civilisateur de l'humanité. Cette figure mythologique immémoriale qui a traversé les millénaires et pour laquelle le XIX^e siècle s'est enthousiasmé, a pu donner l'impression de s'essouffler au cours du XX^e siècle, pourtant elle n'a pas manqué de fasciner Romain Gary et Albert Camus.

Avant de nous intéresser aux significations que le mythe de Prométhée va prendre dans les textes des auteurs étudiés, il nous semble d'abord nécessaire d'esquisser à grands traits les moments importants de l'histoire de ce mythe, pour que le lecteur puisse se faire une idée sur sa profondeur, et deviner, en même temps, les raisons de sa postérité exceptionnelle. Il existe, en effet, une infinité de transpositions qui ont donné lieu à des interprétations extrêmement variées (parfois même contradictoires), et que l'on retrouve aussi bien chez les anciens Grecs⁸⁹⁹, que chez les auteurs modernes⁹⁰⁰.

Mais depuis le romantisme, Prométhée incarne essentiellement, dans l'imaginaire occidental, le révolté métaphysique par excellence, qui s'insurge contre la création imparfaite, l'absurdité de la condition humaine, et qui conteste l'ordre des choses, ainsi que les valeurs traditionnelles. Cependant, il est important de signaler, comme le souligne Raymond Trousson, que cette conception du mythe

⁸⁹⁹ Hésiode (*Les Travaux et les jours*) ; Eschyle (*Prométhée enchaîné*) ; Platon (*Protagoras*)...

⁹⁰⁰ Goethe (*Prométhée*, 1773) ; Shelley (*Prometheus unbound*, 1820) ; Andrée Gide (*Prométhée mal enchaîné*, 1899) ; etc.

est relativement récente, puisqu'elle ne s'est imposée qu'après une très longue « *odyssée plus de deux fois millénaire*⁹⁰¹ ».

On ne connaît pas les origines du mythe de Prométhée, car elles se perdent dans des temps immémoriaux, d'autant plus inaccessibles que des figures semblables au Titan grec se retrouvent dans pratiquement toutes les cultures indoeuropéennes. En cela, le mythe de Prométhée, étroitement lié à la découverte du feu⁹⁰², compte sans doute, selon Trousson, parmi les mythes « *les plus anciens et les plus universels*⁹⁰³ ». Quoi qu'il en soit, la plus ancienne version du mythe qui nous soit parvenue est celle qu'expose le poète grec Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.) dans deux poèmes fondateurs : *La Théogonie* et *Les Travaux et les jours*.

Dans *La Théogonie*, Hésiode relate que Zeus, après avoir réparti le cosmos entre les dieux, demanda à Prométhée d'immoler un bœuf. Ce sacrifice était censé symboliser l'alliance entre les dieux et les hommes et déterminer la place de chacun. Mais Prométhée, croyant bien faire, tenta de tromper Zeus au bénéfice des hommes. Ainsi, du bœuf sacrifié, il fit deux parts : il cacha les beaux morceaux sous la carcasse, et dissimula les os (qu'il réserva aux dieux) sous une couche de graisse appétissante. Zeus, qui n'était pas dupe, décida, en représailles, de retirer le feu aux hommes. Mais Prométhée, défiant encore une fois le roi des dieux, déroba la flamme des ateliers d'Héphaïstos et la rendit à l'humanité. Zeus, fou de rage, ordonna alors au dieu boiteux de concevoir une nouvelle créature, la femme, « *cette calamité fatale*⁹⁰⁴ », qu'il envoya aux hommes. Mais punir les protégés de Prométhée ne suffit pas à apaiser la colère de Zeus, il lui fallait encore châtier l'impudent lui-même. Pour ce faire, il l'enchaîna autour d'une

⁹⁰¹ Raymond Trousson, « Prométhée », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1187.

⁹⁰² Pour certains chercheurs (A. Kühn, M. Müller) le nom de Prométhée se rattacherait au sanscrite *pramantha* « la roue à feu », c'est-à-dire le bâton avec lequel on fait jaillir la flamme. D'autres ont contesté cette étymologie (J.-P. Vernant, J.-G. Frazer, L. Séchan) et ont rattaché le nom de Prométhée à la racine *man-dh*, renvoyant à l'idée de sagesse et de prévoyance. Cette étymologie correspond selon Raymond Trousson à l'opposition fréquente dans la mythologie grecque entre Prométhée (le prévoyant) et son frère Epiméthée (l'étourdie).

⁹⁰³ Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p. 1187.

⁹⁰⁴ Hésiode, *La Théogonie*, traduction de Leconte de Lisle, v. 580, Wikisource, la Bibliothèque libre, [https://fr.wikisource.org/wiki/La_Th%C3%A9ogonie_\(traduction_Leconte_de_Lisle\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Th%C3%A9ogonie_(traduction_Leconte_de_Lisle))

colonne, et lui envoya « *un aigle aux ailes déployées*⁹⁰⁵ » qui allait éternellement lui dévorer son foie toujours renaissant.

Dans *Les Travaux des jours*, Hésiode va apporter quelques éclaircissements. La femme conçue par Héphaïstos se nommait *Pandore* (ce qui signifie en grec, celle qui a reçu tous les dons). Zeus lui donna pour mission d'offrir aux hommes une jarre contenant tous les malheurs qui bientôt allait s'abattre sur l'espèce humaine. Prométhée *l'avisé* anticipa le piège, et refusa le présent de Zeus. En revanche, son frère, Épiméthée, malgré les avertissements de Prométhée, accepta l'offrande des dieux et épousa Pandore. Celle-ci ouvra le couvercle de la fameuse boîte, et tous les malheurs (maladies, vieillesse, guerre, épidémies, catastrophes naturelles...), qui seront dorénavant l'essence même de la condition humaine, s'en échappèrent (sauf l'espérance qui demeura à l'intérieure de la jarre). Ce fut ainsi la fin de l'âge d'or et le début d'une nouvelle ère de tourments pour l'humanité.

Cette version archaïque du mythe laisse transparaître, selon Raymond Trousson, sa fonction étiologique, dans la mesure où elle offre une explication aux souffrances et aux malheurs qui accompagnent la condition humaine. Par ailleurs, on ne trouve à aucun moment chez Hésiode une quelconque apologie de la révolte, au contraire « *la leçon d'Hésiode est la soumission à la volonté divine*.⁹⁰⁶ »

Plusieurs siècles plus tard, le dramaturge grec Eschyle (526-456 av. J.-C.) consacre au thème une tragédie, intitulé ***Prométhée enchaîné***, à travers laquelle il va considérablement élargir l'horizon du mythe en proposant une nouvelle conception de la condition humaine. Selon Eschyle, en dérochant « *le feu flamboyant*⁹⁰⁷ » grâce auquel les éphémères « *apprendront des arts nombreux*⁹⁰⁸ », Prométhée a du même coup initié l'humanité à la civilisation, aux arts et aux techniques. Ainsi, grâce aux bienfaits du Titan, la condition humaine, souligne Raymond Trousson, « *est définie maintenant en termes de progrès et non plus, comme*

⁹⁰⁵ Hésiode, *La Théogonie*, *op.cit.*, v. 520.

⁹⁰⁶ Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p. 1189.

⁹⁰⁷ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, traduction de Leconte de Lisle, 1872, Wikisource, la Bibliothèque libre, [https://fr.wikisource.org/wiki/Prom%C3%A8theus_encha%C3%AEn%C3%A9_\(Eschyle,_Leconte_de_Lisle\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Prom%C3%A8theus_encha%C3%AEn%C3%A9_(Eschyle,_Leconte_de_Lisle))

⁹⁰⁸ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, *op.cit.*

chez Hésiode, dans une perspective de décadence et de nostalgie de l'âge d'or⁹⁰⁹». Toutefois, contrairement à ce qu'ont pu croire certains auteurs modernes, Eschyle n'a jamais professé la mécréance, car « le Titan ne nie pas l'ordre divin, universel, précise Trousson, il ne se révolte que contre Zeus momentanément imparfait, qui n'est pas la divinité essentiellement injuste que contestent les romantiques.⁹¹⁰» Mais si Eschyle n'a jamais incité ses contemporains à se révolter contre les dieux, son œuvre rend toutefois la révolte métaphysique possible. Cette possibilité ne manquera pas d'être exploitée des siècles plus tard par les auteurs modernes.

À partir de la fin de l'Antiquité, qui voit le triomphe du christianisme et la disparition progressive du paganisme dans le monde romain, le mythe de Prométhée connaît une longue hibernation qui va s'étaler tout au long du Moyen-Âge sur une période de près de mille ans. Il faudra attendre les prémices de **la Renaissance** pour que le mythe ressuscite grâce notamment à la redécouverte des textes de l'Antiquité. Les auteurs humanistes, pour ne citer que Boccace⁹¹¹ (*Genealogia deorum gentilium*, 1373), ou encore Charles de Bouelles⁹¹² (*De sapiente*, 1510-1515), présenteront Prométhée comme le symbole du savant, un héros de la connaissance, libérant l'homme de sa condition primitive et lui offrant les outils de la science et de la culture pour percer les mystères de la nature.

Au XVIII^e siècle, Prométhée devient l'enjeu d'une querelle entre partisans des Lumières et opposant de ce mouvement. Cet affrontement donne lieu à deux interprétations diamétralement opposées du mythe. Les partisans des Lumières présentent la révolte prométhéenne contre Jupiter, à l'image de Voltaire (*Pandore*, 1740), comme l'incarnation du combat des Lumières contre l'obscurantisme et la superstition véhiculés par une Église dévoyée. Les anti-lumières, pour leur part, mettent le Titan en accusation. Ainsi, pour Lefranc de

⁹⁰⁹ Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p. 1190.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 1190.

⁹¹¹ Giovanni Boccaccio (1313-1375), écrivain florentin, considéré comme l'un des fondateurs de la littérature italienne.

⁹¹² Charles de Bouelles (1479-1566), écrivain, philosophe et mathématicien français.

Pompignan⁹¹³ (*Prométhée*, 1771), le Titan est le raisonneur fou, le mécréant responsable du délitement des valeurs chrétiennes et de tous les désordres. Jean-Jacques Rousseau, de son côté, l'accuse, dans son *Discours des Sciences et des Arts* (1750), d'avoir perverti l'humanité primitivement bonne en l'initiant aux sciences et aux techniques. Paradoxalement, le mythe sert ici, comme le montre Trousson, « à récuser le progrès des sciences qui, donnant à l'homme une trompeuse confiance en soi, l'écarte des vraies valeurs.⁹¹⁴»

Au début du XIX^e siècle, plus précisément, en 1820, le *Prométhéums unbound* de Shelley⁹¹⁵ donne, selon Pierre Albouy, « le signal d'une littérature de la révolte⁹¹⁶ ». Durant cette période, le mythe de Prométhée va connaître une fortune exceptionnelle. Le Titan rebelle devient avec Caïn et Satan, l'une des figures favorites des romantiques. Prométhée est non seulement perçu comme l'incarnation de la révolte individuelle au nom de l'autonomie contre toute autorité extérieure, mais aussi comme le champion de la lutte contre le despotisme politique. Dans *William Shakespeare*, Victor Hugo écrit : « Prométhée, c'est le droit vaincu, Jupiter a, comme toujours, consommé l'usurpation du pouvoir par le supplice du droit.⁹¹⁷ » **Les scientifiques**⁹¹⁸, quant à eux, mettent en avant la dimension du progrès : Prométhée, en offrant aux hommes le feu, les arts et les métiers, devient le symbole de la perfectibilité de l'homme. Il instaure l'histoire et incarne la marche victorieuse de l'humanité vers son perfectionnement éternel et divin. De ce fait, il est le précurseur des grandes inventions qui vont bientôt assurer à l'homme la maîtrise de la terre, des mers, des cieux et le mener à la conquête de l'univers.

Le XX^e siècle, enfin, « n'ajoutera guère à l'apport du XIX^e⁹¹⁹ », assure Raymond Trousson. La figure prométhéenne semble même s'essouffler. Elle perd, selon Pierre Albouy, peu à peu de sa puissance et s'efface au profit des mythes de la

⁹¹³ Jean Jacques Le Franc marquis de Pompignan (1709-1784) est un poète français.

⁹¹⁴ Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p. 1195.

⁹¹⁵ Percy Bysshe Shelley (1792-1822) est un poète britannique

⁹¹⁶ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op.cit.*, p. 97.

⁹¹⁷ Cité par Pierre Albouy, *ibid.*, p. 115.

⁹¹⁸ Trousson cite Cornut, Von Jagow, Dumas, Signoret, Kinon.

⁹¹⁹ Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p. 1199

connaissance et du *Moi* (Orphée, Narcisse...). Pierre Albouy signale également que si la littérature du XIX^e siècle, particulièrement le romantisme, avait tendance à faire triompher la révolte (l'exemple du Prométhée de Shelley qui triomphe de Jupiter), en revanche, dans la littérature du XX^e siècle, avec le désenchantement et la démystification qui la caractérisent, la révolte n'a plus pour aboutissement que l'échec et le désespoir. Il donne l'exemple des romans de Malraux où tous les révolutionnaires échouent, ou encore celui de *L'Étranger* d'Albert Camus qui incarne parfaitement, selon Pierre Albouy, cet affaiblissement des mythes de la révolte.

Après avoir esquissé les grands traits de l'évolution du mythe de Prométhée, il est temps de nous interroger sur la manière dont ce mythe apparaît dans les textes du corpus. Nous allons tenter, au cours des prochaines pages, de mettre en lumière les significations que Camus et Gary ont attribuées au mythe de Prométhée.

2. Prométhée, l'idéal d'une révolte authentique

Le personnage mythique de Prométhée a fasciné aussi bien Romain Gary qu'Albert Camus, pourtant les deux auteurs ne lui ont pas accordé la même place dans leurs œuvres respectives. En effet, si Gary a exploité la figure prométhéenne dans ses textes de fiction, notamment *Les Mangeurs d'étoiles*, *La Promesse de l'aube*⁹²⁰, *Les Racines du ciel*, etc., Albert Camus ne l'a abordée, pour l'essentiel, que dans ses œuvres de réflexion. Ainsi, le Titan rebelle apparaît, comme on peut s'y attendre, dans *L'homme révolté*, où il joue le rôle de précurseur de la révolte métaphysique. Camus a aussi consacré au personnage mythologique un texte resté célèbre (présent dans le recueil *L'Été*), intitulé « Prométhée aux enfers » (1946). Pour autant, la figure prométhéenne n'apparaît pratiquement pas dans les œuvres de fiction de Camus, si ce n'est, comme nous le verrons plus tard, de manière implicite dans l'une de ses pièces de théâtre intitulée *Les Justes*.

⁹²⁰ Certes, *La Promesse de l'aube* se présente comme une œuvre autobiographique, mais elle possède une forte dimension fictionnelle. Romain Gary, comme nous le verrons plus tard, a lui-même revendiqué, en tant que romancier, la liberté de réinterpréter artistiquement les événements de sa vie.

Dans « Prométhée aux Enfers », Albert Camus, constatant l'essoufflement du mythe prométhéen au cours d'un XX^e siècle marqué par le désenchantement, le désespoir, l'échec ou la dérive des processus révolutionnaires, pose d'entrée une question fondamentale : « *Que signifie Prométhée pour l'homme d'aujourd'hui ?*⁹²¹ ». Quel rôle, en effet, peut encore jouer ce mythe apparu il y a près de trois mille ans au sein d'une civilisation disparue, et qui semble avoir été usé jusqu'à la corde, au XIX^e siècle, par l'enthousiasme romantique et l'optimisme scientiste. À cette question Camus répond de manière circonspecte :

« On pourrait dire sans doute que ce révolté dressé contre les dieux est le modèle de l'homme contemporain et que cette protestation élevée, il y a des milliers d'années, dans les déserts de la Scythie, s'achève aujourd'hui dans une convulsion historique qui n'a pas son égale »⁹²².

Malgré les millénaires qui séparent l'époque contemporaine des créateurs du mythe de Prométhée, le rebelle apparaît aux yeux de Camus comme un « modèle », un idéal révolutionnaire pour l'homme du XX^e siècle. On peut également constater dans cet extrait, comme le fait remarquer Pierre Brunel, que Camus substitue « *le temps de l'histoire à l'intemporalité du mythe.*⁹²³ » Autrement dit, Prométhée est présenté comme un personnage réel, historique, qui s'est « dressé contre les dieux [...] il y a des milliers d'années », et non pas comme une figure issue de l'imagination. Aussi le discours réflexif donne-t-il ici l'impression de glisser vers la fiction. L'objectif de ce glissement est essentiellement argumentatif, car en amalgamant le réel et l'imaginaire, la figure prométhéenne tend à devenir, plus qu'un personnage irréel, un *symbole* agissant sur le lecteur et suscitant son adhésion. Prométhée est donc présenté par Camus, non seulement comme un mythe exemplaire pour l'homme contemporain, mais aussi comme une réalité vivante, résumant des siècles de révolte contre toutes les formes d'oppression.

Par ailleurs, si l'on va du principe que toute représentation idéale s'oppose nécessairement au réel, on peut déduire que le fait de présenter Prométhée

⁹²¹ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers » dans *Noces suivi de L'Été*, op.cit., p.119

⁹²² *Ibid.* p.119.

⁹²³ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, op.cit. p. 218.

comme un idéal, un exemple à suivre, revient à avouer en quelque sorte l'écart qui le sépare d'avec la réalité de l'homme actuel. Car si Camus concède que Prométhée continue d'« être parmi nous⁹²⁴» (en tant que modèle d'insoumis persécuté), il n'en demeure pas moins que la fureur et les clameurs révolutionnaires du XX^e siècle semblent avoir rendu le message du Titan inaudible. Cette incompatibilité entre le héros mythologique et l'homme contemporain est liée au fait que l'humanité moderne aurait, selon Camus, accepté une partie seulement des présents de Prométhée (le réel, l'Histoire, la technique), et rejeté tout le reste (l'art, l'imaginaire, l'amour de la beauté et de la nature) :

« Prométhée, lui, est ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que de techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tient l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art. Il pense qu'on peut libérer en même temps les corps et les âmes. L'homme actuel croit qu'il faut d'abord libérer le corps, même si l'esprit doit mourir provisoirement.⁹²⁵ »

On peut constater ici que Prométhée intériorise ce qui chez Faust était partagé entre lui-même et Hélène de Troie, c'est-à-dire que le Titan, comme Euphorion, incarne à la fois « le feu et la liberté, les techniques et les arts », ou autrement dit, la soif de conquête faustienne associée à la sagesse hellénistique. C'est en cela que Prométhée diffère de l'homme moderne. Ce dernier, en effet, consent à être l'esclave du réel, de la technique et de l'histoire au lieu de se les asservir. De plus, il méprise l'art et la beauté dans lesquels il voit, au mieux une distraction, au pire une insulte aux souffrances de l'humanité. La nature, quant à elle, ne constitue pour lui qu'un objet parmi d'autres, un objet exploitable et transformable selon ses besoins du moment.

Dans l'extrait précédent apparaît également, en filigrane, une critique du messianisme révolutionnaire caractérisant le XX^e siècle. Ce messianisme

⁹²⁴ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers » dans *Noces suivi de L'Été*, op.cit., p.119

⁹²⁵ *Ibid.* p. 120.

promettant le *Grand soir* et des lendemains qui chantent, prône, pour les atteindre, la transition par une négativité historique où, comme le souligne Camus, « l'esprit doit mourir provisoirement », c'est-à-dire que l'humanité révoltée, doit sacrifier et renier dans son présent la beauté, l'art, la nature, la justice au nom desquels elle lutte, pour les retrouver hypothétiquement vers la fin de l'histoire. Or, en reniant la beauté, en tenant « l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude », l'humanité moderne trahi le message de Prométhée. En effet, ce dernier nous enseigne, selon Camus, « *qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier* ⁹²⁶», c'est-à-dire qu'on ne peut libérer l'homme sans le sauver à la fois dans son corps et dans son esprit, car il est possible, affirme Camus, « *de lui offrir en même temps les chances du bonheur et celles de la beauté* ⁹²⁷».

Ainsi, le mythe de Prométhée, s'il semble s'effacer et ne plus correspondre à la réalité de l'homme du XX^e siècle, il porte pourtant en lui-même l'espoir de l'avènement d'une humanité réconciliée, ne séparant et n'excluant rien, mais au contraire équilibrant la sagesse antique et la passion de la conquête moderne. C'est dans cette perspective que Camus considère que « *Prométhée rentre à nouveau dans notre siècle* ⁹²⁸», et c'est pourquoi, il appelle à « *préserver* » ce mythe pour l'incarner et lui redonner vie au moment opportun :

« *Les mythes, écrit Camus, n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. Nous avons à préserver celui-ci [le mythe de Prométhée] et faire que son sommeil ne soit point mortel pour que la résurrection devienne possible.* ⁹²⁹»

Dans un chapitre de *L'homme révolté*, intitulé « Les fils de Caïn », Camus approfondit sa réflexion sur le mythe de Prométhée. Il va tenter de savoir si « *notre temps* », qui « *aime à se dire prométhéen* ⁹³⁰», l'est véritablement. Il va également s'interroger sur les origines de la révolte métaphysique. Celle-ci ne

⁹²⁶ *Ibid.* p. 124.

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ *Ibid.* p.123.

⁹²⁹ *Ibid.* pp.123-124.

⁹³⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.* p. 45.

serait apparue de manière cohérente dans l'histoire de la pensée que vers la fin du XVIII^e siècle. Ce qui ne veut pas dire pour autant que la révolte métaphysique n'a pas eu de sens avant les Temps Modernes. Pour preuve, Camus montre que *La Théogonie* d'Hésiode, puis *Le Prométhée enchaîné* d'Eschyle mettaient déjà en scène à travers Prométhée, des siècles avant l'ère chrétienne, un révolté bravant les dieux, un martyr refusant obstinément le repentir et réclamant un châtement plus terrible encore. De là, Camus déduit :

« On ne peut donc dire que les Anciens aient ignoré la révolte métaphysique. Ils ont dressé bien avant Satan, une douloureuse et noble image du Rebelle et nous ont donné le plus grand mythe de l'intelligence révoltée.⁹³¹ »

Mais si les Anciens n'ont pas méconnu la révolte métaphysique, il ne faudrait pas croire pour autant, avertit Camus, que la représentation que ces derniers s'en faisaient et les leçons qu'ils en tiraient correspondent tout à fait à celles des modernes. C'est ainsi que certains auteurs, à l'image de Nietzsche, ont pu voir à tort, dans *Le Prométhée enchaîné* d'Eschyle, « un hymne à l'impiété⁹³² », ou dans le héros eschyléen, comme Jacques de Lacretelle, « le premier romantique⁹³³ ». Ces interprétations du *Prométhée enchaîné* sont anachroniques, car comme le montre Raymond Trousson :

« Le drame d'Eschyle n'est pas la tragédie de la révolte humaine contre l'arbitraire divin ou les absolus métaphysiques, mais l'exposé d'une recherche de concorde et d'harmonie. Les temps modernes négligeant ce contexte philosophique et religieux particulier, entendront une toute autre leçon.⁹³⁴ »

La conception anachronique d'un Prométhée eschyléen prônant l'impiété est d'ailleurs contredite par le fait que le *Prométhée enchaîné*, était suivi par deux autres tragédies disparues au cours des siècles : *Prométhée délivré* et *Prométhée porte-feu*. Ces œuvres qui complétaient la trilogie eschyléenne annonçaient,

⁹³¹ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁹³² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, cité par Raymond Trousson, « Prométhée », *op.cit.*, p.1190.

⁹³³ Cité par Raymond Trousson, *ibid.*

⁹³⁴ *Ibid.*, 1191.

assure Camus, « *Le règne du révolté pardonné*⁹³⁵ ». Certes, seuls quelques fragments nous sont parvenus de ces tragédies, mais nous en connaissons les grandes lignes : Prométhée, après des milliers d'années de supplice devait être libéré par un Zeus apaisé et assagi.

*« Les Grecs n'enveniment rien, explique Camus, dans leurs audaces les plus extrêmes, ils restent fidèles à cette mesure, qu'ils avaient déifiée. Leur rebelle ne se dresse pas contre la création tout entière, mais contre Zeus qui n'est jamais que l'un des dieux, et dont les jours sont mesurés. Prométhée lui-même est un demi-dieu. Il s'agit d'un règlement de comptes particulier, d'une contestation sur le bien, et non d'une lutte universelle entre le mal et le bien. »*⁹³⁶

Le Prométhée eschyléen ne conteste pas, selon Camus, l'ordre divin, il ne se révolte que contre Zeus, momentanément injuste et qui, en outre, n'est qu'un dieu parmi les autres. Certes, l'opposition entre les deux déités s'envenime à cause de la démesure dont font preuve les protagonistes, mais leur conflit n'est pas sans issue, puisqu'il correspond, selon Camus, à « une contestation sur le bien » et non pas à une « lutte universelle entre le mal et le bien ». Par conséquent, ce conflit doit nécessairement déboucher sur un dénouement mettant en scène l'harmonie, la concorde et la mesure retrouvées. Ainsi, les Grecs peignant la démesure, lui ont paradoxalement, donné sa place, et par là même sa limite.

En revanche, dans la littérature occidentale moderne, marquée par le christianisme, le conflit entre l'autorité divine et Prométhée mène à l'impasse. Et ce pour une raison fondamentale liée au fait que contrairement aux dieux perfectibles des Grecs, le dieu monothéiste est défini comme parfait pour l'éternité. Or, c'est justement, assure Camus, la conception chrétienne d'un dieu personnel impliquant une vision simplifiée de la création, et résumant l'histoire à un conflit inexpiable entre le bien et le mal, entre l'innocence et la culpabilité, qui va donner « *son sens à la protestation humaine*⁹³⁷ » et rendre du même coup possible la révolte métaphysique. Car comme l'affirme Camus : « *C'est au dieu*

⁹³⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, op.cit. p. 46.

⁹³⁶ *Ibid.*

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 48.

*personnel que la révolte peut demander personnellement des comptes. Dès qu'il règne, elle se dresse, dans sa résolution la plus farouche et prononce le non définitif.*⁹³⁸»

À partir de ce constat, Camus est amené à tirer deux conséquences capitales : la première est « *que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme*⁹³⁹», la seconde, liée à la première, renvoie au fait que le XX^e siècle *n'est pas prométhéen*. Certes, Camus continue à voir dans le Titan le modèle d'une révolte authentique, il retient même trois traits du héros eschyléen, qui survivent encore dans l'histoire moderne : « *la lutte contre la mort [...], le messianisme [...], la philanthropie*⁹⁴⁰», toutefois, Prométhée ne semble plus pour autant correspondre au contexte historique où se déploie la révolte moderne. Car les hommes contemporains, comme nous l'avons déjà mentionné, de par leur démesure, leur soif d'absolu et leur soumission au réel et à l'histoire, ont trahi, selon Camus, le legs prométhéen :

*« Si Prométhée revenait, assure Camus, les hommes d'aujourd'hui feraient comme les dieux d'alors : ils le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier symbole. Les voix ennemies qui insulteraient alors le vaincu seraient les mêmes qui retentissent au seuil de la tragédie eschyléenne : celles de la Force et de la Violence*⁹⁴¹».

Aussi Camus est-il amené à choisir une autre figure mythique, qu'il tire de *l'Ancien Testament*, pour personnifier la révolte contemporaine. Prométhée cède ainsi la place à Caïn. En effet, « *dans la mesure, où la race de Caïn a triomphé de plus en plus au long des siècles*⁹⁴²», la figure du premier fratricide semble, aux yeux de Camus, mieux à même de représenter la férocité, l'âpreté des oppositions idéologiques et l'aveuglement meurtrier caractérisant la révolte du XX^e siècle :

« L'histoire de la révolte, telle que nous la vivons aujourd'hui, est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée. En ce sens, c'est

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁴¹ Albert Camus, « Prométhée aux enfers », *op.cit.*, p.120.

⁹⁴² Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.* p. 53.

le Dieu de l'Ancien Testament, surtout, qui mobilisera l'énergie révoltée.⁹⁴³»

Signalons ici qu'Albert Camus n'a pas seulement présenté Prométhée comme l'incarnation d'une révolte idéale, qui ayant sauvegardé son authenticité première, s'opposerait à la démesure contemporaine des fils de Caïn. Dans *L'homme révolté*, il a aussi exploité la figure prométhéenne d'une manière tout à fait surprenante et originale. Camus va déchoir Prométhée du rang de modèle d'insoumission où il l'avait placé, et l'utiliser pour personnifier le long processus de dévoiement de la révolte à travers les siècles :

« Clamant sa haine des dieux et son amour de l'homme, [Prométhée] se détourne avec mépris de Zeus et vient vers les mortels pour les mener à l'assaut du ciel. Mais les hommes sont faibles, ou lâches ; il faut les organiser. Ils aiment le plaisir et le bonheur immédiat ; il faut leur apprendre à refuser, pour se grandir, le miel du jour. Ainsi, Prométhée, à son tour, devient un maître qui enseigne d'abord, commande ensuite. La lutte se prolonge encore et devient épuisante. Les hommes doutent d'aborder à la cité du soleil et si cette cité existe. Il faut les sauver eux-mêmes. Le héros leur dit alors qu'il connaît la cité, et qu'il est le seul à la connaître. Ceux qui en doutent seront jetés au désert, cloués au rocher, offerts en pâture aux oiseaux cruels. Les autres marcheront désormais dans les ténèbres, derrière le maître pensif et solitaire.⁹⁴⁴»

On voit que le mythe est dépouillé du caractère exemplaire que Camus lui avait accordé jusque-là, et prend une dimension allégorique. Prométhée personnifie ici le processus de dégénérescence des mouvements révolutionnaires du XX^e siècle, qui peu à peu vont renier leurs principes et leur visées émancipatrices, pour se transformer en puissances d'asservissement débouchant sur l'instauration de régimes totalitaires. En effet, si à son origine la révolte prométhéenne, telle que la conçoit Camus, était fondée sur le maintien d'un équilibre entre des valeurs réactives (la haine de l'injustice), et des valeurs affirmatives (la philanthropie et l'amour de la vie), et si elle se donnait pour but de libérer les hommes de la sujétion divine, elle va pourtant se perdre dans le vertige de la fureur et dans l'âpreté d'une lutte sans fin.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

Prométhée finit par exiger aux hommes de se soumettre totalement au *devenir*, de nier momentanément les valeurs pour lesquelles ils luttent au nom d'une « cité du soleil » lointaine, inaccessible, rejetée à l'extrémité de l'histoire. Ceux qui refuseront de se soumettre au messianisme révolutionnaire seront broyés par la révolution. Les autres se verront soumis de force au nouveau maître.

Mais ce Prométhée devenu tyran, jetant ses fidèles au désert, les clouant au rocher et les offrant en pâture aux oiseaux, est-il encore Prométhée ? Camus répond par la négative : ce rebelle qui a renversé l'ancienne tyrannie pour devenir lui-même tyran « *n'est plus Prométhée*⁹⁴⁵ », il est devenu « César » ou « Zeus », dont il a hérité la cruauté et règne désormais sur les hommes. Mais Prométhée a-t-il pour autant définitivement disparu ? Non, répond encore une fois Camus, car « *le vrai, l'éternel Prométhée a pris maintenant le visage d'une [...] victime. Le même cri, venu du fond des âges, retentit toujours au fond du désert de Scythie.*⁹⁴⁶ »

À partir de là, on peut constater que le Prométhée camusien, qu'il soit trahi par les hommes ou qu'il les trahisse lui-même en se transformant en « César », illustre, dans les deux cas de figure, l'échec de la révolte. En peignant cet échec à travers Prométhée, Camus vise l'idéologie de la révolution communiste. Selon lui, la révolution, qui a débouché sur la terreur et l'instauration du régime stalinien, a trahi l'esprit généreux de la révolte des origines. C'est dans cette perspective que Camus met en scène, en 1949, une pièce de théâtre, intitulée *Les Justes*, qui reprend le thème de la déviation de la révolte. Ce texte va nous permettre d'observer comment Camus a illustré dans son théâtre, ce que nous pourrions qualifier, d'opposition entre la *révolte prométhéenne* et la *révolution du Prométhée-César*.

La pièce a pour toile de fond les événements historiques sanglants qui ont marqués la Russie prérévolutionnaire. En effet, depuis la fin du XIX^e siècle, l'autorité du dernier Tzar, Nicolas II (1868 - 1918), ne cesse de décliner, tandis que la Russie subit une grave crise multiforme, accompagnée par une vague

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

d'attentats terroristes sans précédent. La pièce de Camus reprend donc un épisode réel de l'histoire russe. Il va mettre en scène les membres de *l'Organisation de Combat* (un groupuscule de terroristes anarchistes fondé en 1903), au moment où ces membres fomentent un attentat contre le gouverneur de Moscou, le grand-duc Serge Alexandrovitch (1857 - 1905). Ce dernier était considéré comme un tortionnaire depuis la répression sanglante qu'il avait menée contre les étudiants moscovites.

L'idée de la pièce a germé dans l'esprit de Camus durant la rédaction d'un chapitre de *L'homme révolté*, intitulé « Les meurtriers délicats », rédigé en 1948, et consacré aux socialistes-révolutionnaires russes. Deux personnalités appartenant à cette mouvance radicale, les révolutionnaires Ivan Kaliayev (1877 - 1905) et Dora Brillant (1879 - 1907) vont attirer l'attention de Camus et lui inspirer les deux personnages principaux de sa pièce de théâtre. Le philosophe Brice Parain⁹⁴⁷, ami de Camus, a pu voir dans le destin de ces deux révolutionnaires l'incarnation de Prométhée, car selon lui, « leur supplice évoque le sien. Même attente, même débat, même fin atroce⁹⁴⁸ ». Toutefois, le philosophe émet une réserve, en précisant que l'enjeu de leur lutte n'est plus tout à fait celui de Prométhée, car « le Christ est passé par là, et la Russie croit plus au sacrifice qu'à la science et aux arts.⁹⁴⁹ »

Quoi qu'il en soit, la tension tragique de la pièce de Camus provient de l'affrontement entre deux visions de la révolte, l'une *prométhéenne*, au sens camusien du terme, c'est-à-dire fidèle à la mesure et créatrice de valeurs ; l'autre nihiliste, meurtrière et démesurée, et que l'on pourrait associer aux *filles de Caïn*, ou encore à *Prométhée-César* que Camus a peint dans *L'homme révolté*.

La première conception de la révolte est incarnée, dans la pièce, par Dora Brillant et Ivan Kaliayev. Ces deux personnages vivent le destin révolté dans sa contradiction extrême. En effet, s'ils ont choisi le métier de meurtrier pour libérer le peuple russe de ses oppresseurs, et s'ils sont prêts à mourir pour combattre

⁹⁴⁷ Brice Parain (1897-1971) est un philosophe et essayiste français.

⁹⁴⁸ Cité par Roger Grenier dans Camus, *Soleil et ombre*, op.cit., p. 209.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

l'injustice, ils se montrent extrêmement scrupuleux et font preuve de la conscience la plus pointilleuse lorsqu'il s'agit de prendre la vie de leurs ennemis, car « *tout en reconnaissant le caractère inévitable de la violence*⁹⁵⁰ », explique Camus dans *L'homme révolté*, ces terroristes « délicats » considèrent pourtant que le meurtre est injustifié, il est donc à la fois « *nécessaire et inexcusable*⁹⁵¹ ».

Pour résoudre ce terrible dilemme, ces révolutionnaires, vont, en assassinant les oppresseurs, offrir leur propre vie en sacrifice, réunissant, de ce fait, dans un même acte le suicide et le meurtre : « *une vie est alors payée par une autre vie* », souligne Camus, « *de ces deux holocaustes, surgit la promesse d'une valeur*⁹⁵² ». C'est pour cette raison que Kaliayev se montre incapable de mener à bien l'attentat, lorsqu'il s'aperçoit que le grand-duc de Moscou, qu'il devait assassiner, est accompagné dans sa calèche par ses enfants : « *Je ne pouvais pas prévoir... des enfants*⁹⁵³ », dit-il à ses camarades pour se justifier d'avoir fait échouer l'attentat. Il ajoute : « *s'ils m'avaient regardé, je crois que j'aurais lancé la bombe. Pour éteindre au moins ce regard triste. Mais ils regardaient toujours devant eux*⁹⁵⁴ ».

La plupart des membres du groupuscule terroriste donnent raison aux scrupules de Kaliayev, car ces révolutionnaires considèrent, comme l'affirme Dora, qu'une révolution qui sacrifierait les enfants serait « *haïe de l'humanité entière*⁹⁵⁵ ». Elle ajoute qu'il doit y avoir « *un ordre* » et « *des limites* », « *même dans la destruction*⁹⁵⁶ ». De même, le chef du groupuscule, Annenkov, refuse que tout soit permis au nom de la révolution, car justement, proclame-t-il : « *des centaines de nos frères sont morts pour qu'on sache que tout n'est pas permis*⁹⁵⁷ ».

On comprend que ces révolutionnaires ne conçoivent la révolte que comme une déchirure entre deux extrémités inconciliables, entre une négation et une

⁹⁵⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, op.cit. p. 217.

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ Albert Camus, *Les Justes*, op.cit., p. 32.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

affirmation. En effet, la révolte est pour eux à la fois refus d'une part de l'existence (l'injustice, la misère et l'oppression que subit le peuple russe), et exaltation d'une autre part de l'existence qu'ils magnifient et pour laquelle ils luttent (la justice, la fraternité, la vie, la beauté, etc.). La négation de ces révolutionnaires est donc d'autant plus radicale que leur amour de la vie est profond, c'est en cela qu'ils rejoignent le *Prométhée camusien*, dans la mesure où ils incarnent l'idéal d'une révolte fidèle à sa noblesse première, d'une révolte de la mesure équilibrant le « oui » et le « non ». Ainsi en est-il de Kaliayev qui, s'apprêtant à donner la mort et à mourir pour la cause qu'il défend, n'en oublie pas pour autant qu'il lutte pour la vie et pour le triomphe de valeurs affirmatives : « *J'aime la beauté, le bonheur, proclame-t-il, c'est pour cela que je hais le despotisme*⁹⁵⁸ ». Il ajoute : « *Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie*⁹⁵⁹ ». Ainsi, Kaliayev ne conçoit la révolution que comme l'occasion de « *donner une chance à la vie*⁹⁶⁰ ».

Toutefois, cette amour de la vie que Kaliayev revendique à maintes reprises au nom de la révolution, n'est-il pas contredit par le fait qu'il va donner la mort, comme le lui fait remarquer Dora ? « *Oh non ! ce n'est pas la même chose* », lui répond-il. Il assume la contradiction, car si lui-même et ses camarades tuent les oppresseurs, ils offrent en contrepartie leur propre vie « *pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera !*⁹⁶¹ ». Certes, ils doivent, pour servir les hommes et faire triompher la justice et la liberté, tuer d'autres hommes, mais leur propre mort est là pour annuler leur culpabilité et le crime lui-même.

Un autre membre du groupuscule, le révolutionnaire Stepan, s'oppose farouchement à Kaliayev. Si le second considère que « *la poésie est révolutionnaire*⁹⁶² », le premier affirme que seule l'action terroriste l'est véritablement. L'un « *aime la vie* », l'autre déclare « *je n'aime pas la vie, mais la*

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁶¹ *Ibid.*

⁹⁶² *Ibid.*, p. 16.

*justice qui est au-dessus de la vie*⁹⁶³». Enfin, là où Kaliayev était prêt à payer le prix de son attentat en montant sur l'échafaud, Stepan annonce l'avènement d'une nouvelle génération de révolutionnaires, pragmatiques, cyniques et nihilistes, qui sacrifieront la morale sur l'autel de l'efficacité, et qui pratiqueront le meurtre de masse sans la moindre culpabilité. Pour eux, comme pour Stepan « *Il n'y a pas de limites*⁹⁶⁴», la fin justifie les moyens et tout doit être entrepris pour faire triompher la révolution et hâter l'avènement du Grand soir, même s'il faut pour cela frapper le peuple « *jusqu'à ce qu'il comprenne*⁹⁶⁵», et même s'il faut tuer des enfants : « *Quand nous nous déciderons à oublier les enfants, proclame Stepan, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera*⁹⁶⁶».

Dora Brillant entrevoit, à juste raison, le risque d'une dérive totalitaire dans le fanatisme idéologique de Stepan, car celui-ci ne fixe aucune limite à l'action révolutionnaire : « *Sommes-nous sûrs que personne n'ira plus loin ?* » demande-t-elle à Annenkov. Puis elle prophétise : « *Parfois, quand j'écoute Stepan, j'ai peur. D'autres viendront peut-être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie*⁹⁶⁷». On l'aura compris, comme Dora le prévoit, Stepan incarne la seconde conception de la révolte, celle qui va triompher au cours du XX^e siècle et qui aboutira aux goulags et à l'instauration du totalitarisme stalinien, celle aussi que Camus a associé aux fils de Caïn ou à *Prométhée-César*. Si la révolte telle que la conçoit Kaliayev part, comme nous l'avons vu, d'un *non* fondé sur un *oui*, la révolte que revendique Stepan part d'une négation absolue qui rejette le *oui* à l'extrémité de l'histoire.

Comme le Prométhée dénaturé et tyrannique que l'auteur de *L'homme révolté* a décrit dans son essai, Stepan est aveuglé par son désir de toute puissance et par le rêve d'une « cité du soleil ». Pour que cette cité lointaine, situé dans un futur indéterminé, voit le jour, Stepan est prêt à sacrifier les hommes du présent. En somme, il lutte pour les générations futures, et conçoit l'avenir comme une

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.

transcendance. Kaliayev, pour sa part, est radicalement opposé à cette conception messianique de la révolte :

« Moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est eux que je salue. C'est pour eux que je lutte et que je consens à mourir. Et pour une cité lointaine, dont je ne suis pas sûr, je n'irai pas frapper le visage de mes frères. Je n'irai pas ajouter à l'injustice vivante pour une justice morte.⁹⁶⁸ »

À partir de là, on peut constater qu'à travers sa pièce de théâtre, Camus a mis en scène sa conception du mythe de Prométhée qu'il avait exposé dans ses textes de réflexion (« Prométhée aux enfers », puis *L'homme révolté*). On remarque également que Camus n'éprouve nullement le besoin de dégrader le mythe de Prométhée, comme c'était le cas pour Faust ou pour Don Juan, puisqu'il considère que la figure prométhéenne, dans le contexte historique du XX^e siècle, a perdu d'elle-même sa force et ses pouvoirs. Et s'il a pu présenter le Titan comme un tyran pour illustrer la dérive des mouvements révolutionnaires, il s'est empressé de mentionner que ce Prométhée dénaturé n'était plus Prométhée, tout comme les révolutions historiques n'ont plus rien avoir avec la révolte qui leur a donné naissance. Mais malgré l'éclipse du mythe de Prométhée, malgré l'échec de la révolte, Camus ne condamne pas pour autant le Titan. Il attend, au contraire sa résurrection, il attend une palingénésie, et espère que la révolte parvenue à l'extrémité de la démesure où elle s'est engagée, fasse resurgir la mesure que nous enseigne le mythe de Prométhée.

Romain Gary a lui aussi mis en scène à travers ses personnages l'échec de la révolte prométhéenne. Mais contrairement à Camus qui a maintenu une certaine distance à l'égard de ce mythe, en le concevant comme un idéal de révolte, et en ne lui accordant qu'une dimension politique ou idéologique, Gary a entretenu des liens plus étroits avec ce mythe allant jusqu'à s'identifier lui-même à la figure prométhéenne. Au cours des prochaines pages, nous allons nous pencher sur la conception garyenne du mythe de Prométhée. Quelle signification va-t-il attribuer à ce mythe ? Quelle sont les modifications qu'il va y apporter ?

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

3. L'art prométhéen pour briser les chaînes du réel

Romain Gary a vu en Prométhée, au-delà d'une figure incarnant la révolte de l'homme moderne, un modèle d'engagement pour l'écrivain et plus généralement pour l'artiste. Il ne faut pas entendre par là uniquement l'enrôlement du romancier dans quelque cause idéologique, mais bien son engagement dans l'existence elle-même, à travers la création et l'imaginaire, ainsi que les rapports plus ou moins conflictuels qu'il entretient avec le réel. En outre, la révolte prométhéenne renvoie, dans l'œuvre de Gary, à l'élan irrépessible qui pousse l'homme à désirer une condition autre que celle à laquelle il est soumis, ou autrement dit, la remise en question de ce que Gary appelle la *Puissance rivale*, c'est-à-dire l'ensemble des lois de l'univers et des conditions biologiques, historiques, sociales, etc., que l'homme « *n'a pas élaborées* » et sur « *lesquelles, il n'a pas été consulté*⁹⁶⁹ », mais qui s'imposant à lui, le condamnent à l'impuissance et nient ses chances d'autonomie.

Ainsi, à l'image de Prométhée dérobant le feu et les arts aux dieux, l'artiste, ou plus exactement le romancier, devient, pour Romain Gary, un rebelle qui conteste l'ordre des choses, et tente de rivaliser, à travers ses productions issues de l'imaginaire, avec *l'absolutisme du réel*. Dans cette perspective, la création artistique ou littéraire est perçue comme un *larcin* commis au détriment de la réalité, ou encore, selon les propres mots de Gary, comme une tentative de « *pénétration prométhéenne et donc criminelle aux yeux de [...] la Puissance rivale*⁹⁷⁰ ». Autrement dit, l'expérience créatrice devient l'occasion pour le créateur de transcender la condition humaine, de se libérer de toutes les déterminations que lui impose le réel, et de vivre, ou du moins d'avoir le sentiment de vivre, le temps de la création, dans un monde devenu réversible, et ainsi d'expérimenter, ne fût-ce que par instants, l'unité, l'universalité, la liberté absolue et l'intemporalité.

Signalons au passage que l'image saisissante du Prométhée supplicié, enchaîné au rocher et assailli par l'aigle de Zeus, peut apparaître chez Gary comme le

⁹⁶⁹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p. 89.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

symbole de l'artiste tourmenté, car incapable, quel que soit la puissance de son génie, de créer le chef-d'œuvre ultime qui parviendrait à assouvir une fois pour toute la soif d'absolu de l'homme. En fait, comme nous l'avons déjà mentionné, les plus grands chefs-d'œuvre artistiques, de par la perfection et l'unité vers lesquelles ils tendent, ne font qu'accroître, selon Gary, la frustration de l'homme et son besoin d'authenticité, en lui rappelant sans cesse « *son caractère tombé, échoué, inachevé et mutilé.*⁹⁷¹» Notons que cette interprétation symbolique peut également s'inverser, Prométhée est alors présenté comme le briseur de chaînes qui dévore le foie de son vautour. Il incarne alors, comme nous allons le voir, l'obstination du créateur et sa volonté de défier le réel en lui opposant la puissance de l'art.

Dans *La Promesse de l'Aube*, la conception garyenne de la figure de Prométhée, en tant que symbole de l'artiste aux prises avec le réel, apparaît distinctement. Alors que le jeune Romain est encore adolescent, il apprend que sa mère lui cache depuis deux ans un diabète sévère. Constatant la détérioration rapide de sa santé et son déclin physique, il est saisi par l'angoisse et redoute de perdre sa mère :

« L'idée qu'elle pût mourir avant que j'eusse accompli tout ce qu'elle attendait de moi, qu'elle pût quitter la terre avant d'avoir connu la justice, [...] me paraissait un défi au bon sens, aux bonnes mœurs, aux lois, une sorte d'attitude de gangster métaphysique, quelque chose qui vous permettait d'appeler la police, d'invoquer la morale, le droit et l'autorité. Je sentis qu'il fallait me dépêcher, qu'il fallait en toute hâte écrire un chef-d'œuvre immortel, lequel [...] me permettrait d'apporter immédiatement à ma mère la récompense de ses peines et le couronnement de sa vie.⁹⁷²»

Le jeune Romain vit le déclin physique de sa mère, dont l'existence a été marquée par les sacrifices et la souffrance, sans qu'elle n'ait jamais connu réellement le bonheur, comme le comble de l'injustice. Pour le jeune homme, il y a là une anomalie, une erreur, un *hiatus*. Ce sentiment n'est autre que celui de l'absurde, tel que défini par Camus, car il surgit de la confrontation entre les

⁹⁷¹ Romain Gary (signé Émile Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 1366.

⁹⁷² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 174.

revendications légitimes d'ordre et de justice que l'adolescent porte en lui-même, et le désordre et l'injustice qui accompagnent la vie. Cette injustice fait naître en lui une révolte quasi-métaphysique qui le dresse contre la condition humaine et la création entière. Cependant, l'adolescent constatant son impuissance face au réel qui prend la forme d'un véritable « gangster métaphysique », n'a rien d'autre à lui opposer que la création littéraire. Il veut en quelque sorte contrer la toute-puissance du réel et l'angoisse de la finitude en ayant recours à la fiction et à l'imaginaire :

« Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais.⁹⁷³ »

La création littéraire constitue donc pour Gary une sorte de refuge, le seul lieu où il soit possible de compenser les injustices du monde, de se saisir de la vie entière et d'en être l'ordonnateur souverain. La création est en cela « *une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable, une façon de rendre l'âme pour demeurer vivant⁹⁷⁴* ». C'est donc la tendresse d'un fils pour une mère malade et une révolte contre l'injustice, ou plutôt un désir de justice s'étendant à l'humanité entière, une sorte de *philanthropie prométhéenne*, qui va jeter le jeune homme pour la première fois au pied de son œuvre future : « *Je fus étreint par un besoin de justice pour l'homme tout entier, quelles que fussent ses incarnations méprisables ou criminelles.⁹⁷⁵* »

En voyant sa mère malade, « *ce visage gris aux yeux fermés, penché sur le côté, cette main sur la poitrine⁹⁷⁶* », le jeune Romain va s'éveiller pour la première fois à l'enjeu profond de la création. Une question va s'imposer à lui, « *la question de savoir si la vie est une tentation honorable⁹⁷⁷* », si elle vaut la peine d'être vécue. Sa réponse à cette interrogation fut immédiate. Il écrivit fébrilement son premier texte, un conte intitulé *Vérité sur l'affaire Prométhée*. Ce texte, malgré son

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*

« *lyrisme exaspéré* », malgré sa « *naïveté* », incarne toujours pour Romain Gary devenu adulte, « *la vérité* ⁹⁷⁸ » du mythe de Prométhée. Il résume l'esprit de ce texte ainsi :

« Il est hors de doute qu'on nous a trompés sur la véritable aventure de Prométhée. Ou plus exactement, on nous a caché la fin de l'histoire. Il est parfaitement vrai que, pour avoir dérobé le feu aux dieux, Prométhée avait été enchaîné à un rocher et qu'un vautour se mit à lui dévorer le foie. Mais quelque temps après, lorsque les dieux jetèrent un coup d'œil sur la terre pour voir ce qui se passait, ils virent que non seulement Prométhée s'était débarrassé de ses chaînes, mais qu'il s'était emparé du vautour, et qu'il lui dévorait le foie, pour reprendre des forces et remonter au ciel. »⁹⁷⁹

De prime abord, on remarque que Romain Gary présente encore une fois sa conception personnelle d'un mythe comme *la vérité* ultime de ce mythe. Ce fut déjà le cas, rappelons-le, de « *l'affaire Faust* » sur laquelle « *tout le monde* » aurait « *menti effrontément* ⁹⁸⁰ », ou encore le cas de Don Juan, dont la véritable histoire « *n'était pas du tout ce [que l'on] croyait* ⁹⁸¹ ». À chaque fois Gary prétend rétablir la vérité en apportant à ses lecteurs la version authentique et définitive du récit mythique, comme si ce dernier avait réellement eu lieu.

Du reste, il y a quelque chose de paradoxal à prétendre présenter la véritable version d'un mythe, car ce dernier, par définition, appartient au domaine de l'imaginaire. De plus, il possède autant de versions que de reprises, du fait que chaque auteur, selon sa fantaisie, ajoute au récit mythique qu'il tire de la tradition sa propre interprétation. Peut-être est-ce là une manière pour Gary de s'appropriier le mythe et de lui donner créance. En usant de son autorité d'auteur-narrateur, en amalgamant réalité et imaginaire, fiction et vérité, il met en scène la puissance d'investissement du mythe et invite le lecteur à jouer le jeu, à feindre de croire tout ce que le narrateur raconte. L'auteur partage ainsi avec son lecteur, une fascination qu'il est le premier à éprouver.

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁸¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle, op.cit.*, p. 312.

On peut également déduire de l'extrait précédent que la figure de Prométhée, de par son potentiel de révolte, va accompagner l'initiation de l'adolescent à la création littéraire, en tant que modèle de lutte et de résistance contre le réel, et du même coup l'aider à surmonter ses angoisses face à la vie. En fait, le jeune Romain réinvente le mythe, il transforme le supplice spectaculaire de Prométhée en un exploit héroïque. Le Titan n'est plus la victime impuissante subissant la colère de Zeus, il est un héros invincible, brisant ses chaînes, s'emparant du vautour qu'il dévore en vue de reprendre des forces et de repartir à l'assaut du ciel. Ainsi, Prométhée constitue pour l'adolescent ce mythe qu'on invente, « *comme on chante la nuit pour se donner du courage*⁹⁸² ». Il incarne l'obstination de vivre et de lutter. En ce sens, il peut faire songer au Prométhée camusien, qui grâce à sa « *longue obstination* », finit par devenir « *plus dur que son rocher et plus patient que son vautour*⁹⁸³ ».

Par ailleurs, si Albert Camus a pu donner l'impression de s'identifier de manière implicite à la figure de Don Juan (comme nous l'avons évoqué précédemment), aussi bien dans *Le Mythe de Sisyphe* que dans *La Chute*, Romain Gary, pour sa part, va choisir explicitement Prométhée pour incarner le parcours de sa vie entière :

*« Je souffre tout de même d'une maladie de foie, aujourd'hui. On avouera qu'il y a de quoi : j'en suis à mon dix millième vautour. Et mon estomac n'est plus ce qu'il était autrefois. Mais je fais de mon mieux. Le jour où un coup de bec final me chassera de mon rocher, j'invite les astrologues à guetter l'apparition d'un signe nouveau du Zodiaque : celui d'un roquet humain accroché de toutes ses dents à quelque vautour céleste. »*⁹⁸⁴

La Promesse de l'aube, tout en retraçant la vie de Romain Gary, se présente comme le récit d'une quête mythique, d'une lutte prométhéenne obstinée contre la puissance du réel. On pourrait s'étonner qu'une autobiographie qui en principe est censée rapporter fidèlement le récit d'une existence, puisse se construire en se référant à un récit mythique. Cependant, Gary reconnaît avoir pris quelques

⁹⁸² Romain Gary, *Éducation européenne*, op.cit., p. 247.

⁹⁸³ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers », op.cit., p. 124.

⁹⁸⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 176.

libertés avec la réalité et ne présente nullement son texte comme une autobiographie, mais au contraire comme « *un récit empreint de “vérité artistique”* »⁹⁸⁵ ».

Romain Gary avoue aussi, dans *La Promesse de l'aube*, avoir consacré son existence entière à réaliser les rêves de sa mère. Celle-ci, vulnérable, confrontée à la solitude, à la pauvreté et aux difficultés qui accompagnent généralement la vie des émigrés, était animée par un amour sans limites pour son fils et une foi inébranlable en son destin. Elle n'avait pour unique ambition que sa réussite et son ascension. Elle le voulait star de cinéma, ambassadeur de France, héros de guerre, ou célèbre écrivain. Aussi Gary va-t-il consacrer sa vie entière à tenir la promesse qu'il s'était faite à l'aube de son existence, de rendre justice à sa mère et « *de donner un sens à son sacrifice* »⁹⁸⁶. Pour ce faire, arrivé à l'âge d'homme, il va, selon ses dires, « *livrer à la réalité un combat homérique et désespéré, pour redresser le monde et le faire coïncider avec le rêve naïf qui habitait celle [qu'il aimait] si tendrement* »⁹⁸⁷.

Afin de symboliser les diverses manifestations de cette réalité qu'il va défier et affronter durant la guerre et tout au long de sa vie, *Gary-Prométhée* crée son propre Olympe, où règne une cohorte de dieux-satrapes : « *il y a d'abord Totoche dieu de la bêtise* »⁹⁸⁸, symbolisant l'abstraction idéologique et les dérives d'une science pervertie ; vient ensuite « *Merzavka, le dieu des vérités absolues* »⁹⁸⁹, qui renvoie, pour sa part, au fanatisme idéologique, religieux, politique ou moral ; enfin, il y a « *Filoche, le dieu de la petitesse, des préjugés, du mépris [et] de la haine* »⁹⁹⁰. Amateur de guerre sainte, ce dieu se charge également d'organiser les mouvements de masse, les persécutions, les lynchages et les massacres. Il existe aussi un grand nombre d'autres dieux « *plus mystérieux* », « *plus louches* » et « *plus*

⁹⁸⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 429.

⁹⁸⁶ Romain Gary, *La Promesse de l'Aube*, op.cit., p. 16.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

*insidieux*⁹⁹¹». Romain Gary prétend que sa mère les connaissait tous. Elle venait dans sa chambre d'enfant pour lui en parler :

*« Ma mère me les désignait un à un et murmurait leurs noms, en me serrant contre elle ; je ne comprenais pas encore, mais déjà je pressentais qu'un jour, pour elle, j'allais les défier ; à chaque année qui passait, je distinguais un peu mieux leurs visages ; à chaque coup qu'ils nous portaient, je sentais grandir en moi ma vocation d'insoumis. »*⁹⁹²

Avec le déclenchement de la Seconde guerre mondiale qui bouleversera le destin de Gary, ces dieux cruels qui hantaient son enfance et qu'il pensait avoir laissé loin derrière lui en Pologne et en Russie, vont brusquement resurgir et devenir, pour l'auteur de *La Promesse de l'aube*, « plus réels et plus visibles que les objets les plus familiers »⁹⁹³. Il va ainsi perdre, dans les camps de la mort, son père et la plupart des membres de sa famille restés en Europe de l'Est ; il va voir mourir la majorité de ses camarades de lutte ; enfin, il sera à jamais séparé de sa mère. Celle-ci mourra quelques mois avant la fin du conflit et le retour de son fils. Dans les moments d'abattement et de désespoir qui ponctueront sa lutte contre le nazisme, Gary, s'identifiant à Prométhée, aura à chaque fois l'impression d'être poursuivi par la haine des dieux féroces de son enfance :

*« Oui, les dieux devaient jubiler [...] Un pied posé sur mon dos, ils devaient se pencher avec satisfaction sur cette main d'homme tendue vers la haute flamme qu'elle entendait leur dérober, mais qu'ils avaient forcée à se refermer sur la plus humble des mottes de boue terrestre »*⁹⁹⁴.

Le motif de la *main prométhéenne* tentant de « dérober » « la haute flamme » aux dieux revient très souvent sous la plume de Gary. La *main* possède une symbolique puissante, car elle incarne, pour ainsi dire, le prolongement de l'intelligence et de l'esprit humain. Il va de soi que sans elle, le génie de l'homme ne pourrait se matérialiser, car grâce à cet outil fabuleusement ingénieux, cet organe polyvalent et flexible, l'homme parvient à saisir les objets, à les manipuler, à les transformer, à créer, à écrire..., et par conséquent à agir sur

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 295-296

le monde et sur le réel. La *main humaine* associée par le narrateur à Prométhée, devient en quelque sorte divine, elle désigne par métonymie *les hautes aspirations de l'homme* et sa lutte perpétuelle contre l'injustice, l'absurdité, l'inachevé et l'éphémère qui caractérisent le réel. Aussi, assure Gary, les dieux de l'absurde ne manquent jamais de sanctionner « *toute main humaine* » qui chercherait « *à donner au destin une forme et un sens*⁹⁹⁵ », c'est-à-dire à produire un monde où règne la continuité et l'unité.

C'est justement ce motif de *la main prométhéenne*, aussi ténu soit-il, qui va faire transparaître la présence du mythe de Prométhée dans *Les Mangeurs d'étoiles*. Si dans *La Promesse de l'aube* la figure prométhéenne est évoquée clairement par le narrateur qui s'identifie à elle, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, elle apparaît de manière plus implicite, non pas en tant que substantif qui désignerait directement la figure mythique, mais plutôt en tant qu'adjectif qualificatif évoquant les aspirations des personnages du roman. Ceux-ci, pour la plupart saltimbanques, à l'image du jongleur français, M. Antoine, rêvent « *de perfection et d'absolu*⁹⁹⁶ », et cherchent, dans un élan prométhéen, à surpasser, grâce à leur habilité, la condition humaine :

« *M. Antoine, les bras croisés sur la poitrine, continuait à exprimer avec ferveur l'obsession magnifique qui l'habitait : sa volonté d'accomplir pour son pays et pour la gloire de toute l'espèce humaine un exploit qu'aucune **main prométhéenne** n'était encore parvenue à réaliser*⁹⁹⁷ ».

Prométhée est évoqué une seconde fois dans le roman, en tant qu'adjectif, pour qualifier (non sans ironie) l'exploit "surhumain" du jongleur-acrobate Santini, l'un des saltimbanques les plus célèbres du music-hall :

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 347.

⁹⁹⁶ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op.cit.*, p. 42.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

« Santini était planté là sur le goulot de la bouteille, défiant toutes les lois d'airain et toutes les limites de la condition humaine, dans une démonstration souveraine de maîtrise et de grandeur, et parfois, dans un **geste encore plus prométhéen**, il s'élevait plus haut encore et posait une queue de billard sur son nez, noble pionnier passant au-delà des frontières du possible, véritable illustration vivante de la puissance et de la grandeur d'être un homme. ⁹⁹⁸»

On peut constater dans *Les Mangeurs d'étoiles* que les personnages associés à la figure prométhéenne sont presque tous des artistes et des professionnels du music-hall : musiciens, acrobates, ventriloques, jongleurs, prestidigitateurs, etc. Ici, une question s'impose : pourquoi l'auteur a-t-il créé un tel foisonnement de personnages appartenant au music-hall ? Il semblerait que les saltimbanques, de par leurs fragilités (sociale et financière), et de par leur perpétuelle volonté de transcender leurs limites, figurent remarquablement la condition humaine, et particulièrement celle de l'artiste. Ainsi, le saltimbanque (tout comme le poète, l'écrivain ou le peintre) n'est qu'un illusionniste qui parvient à tromper et à émerveiller le public, grâce à son habileté et à ses tours de passe-passe. L'illusion ne dure pourtant que le temps de la représentation, et lorsque celle-ci s'achève, le réel reprend inmanquablement ses droits, renvoyant le public à la platitude de la vie.

En outre, Gary transforme, dans son roman, le monde en un chapiteau démesuré, la vie elle-même devient une sorte de spectacle, une *comédie de l'absolu*. On peut, de ce fait, observer que la figure prométhéenne ne renvoie pas dans *Les Mangeurs d'étoiles* aux progrès techniques et scientifiques, ou encore à la soif de la connaissance dont nous parle Bachelard lorsqu'il propose « *de ranger sous le nom de complexe de Prométhée, toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres* ⁹⁹⁹ ».

Dans le roman de Gary, la figure prométhéenne renvoie plutôt à la soif de l'absolu, à la volonté de repousser les limites de la condition humaine par l'intermédiaire de prouesses physiques et du perfectionnement artistique.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 270.

⁹⁹⁹ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 30.

Pourtant, Romain Gary ne semble pas avoir oublié que Prométhée a offert aux hommes, en plus des arts, la technique et la science. En fait, l'auteur des *Mangeurs d'étoiles* considère que les exploits techniques et scientifiques procèdent d'une même impulsion créatrice que les chefs-d'œuvre artistiques. C'est pour cette raison que Gary amalgame, dans son roman, l'inventivité scientifique avec la créativité artistique et les prouesses physiques :

« Nous autres saltimbanques nous sommes tous des mégalomanes, les cirques ferment, les music-halls font faillite, mais les saltimbanques continuent leur éternel numéro. Après l'homme canon, c'est l'homme vers la Lune ¹⁰⁰⁰ ».

En 1961, cinq ans avant la publication du roman *Les Mangeurs d'étoiles*, Pierre-Henri Simon¹⁰⁰¹ glorifiait le cosmonaute Gagarine et voyait dans son exploit une « victoire de Prométhée ¹⁰⁰² ». Romain Gary, quant à lui, ravale les héros de la conquête spatiale au statut d'amuseurs publics et de phénomènes de foire : « Après l'homme canon, c'est l'homme vers la Lune ». Les différences qualitatives qui séparent les exploits techniques et les tours de magie d'un bateleur dans une fête foraine sont ainsi abolies. Du reste, Gary considère que toutes les prouesses de l'homme quel que soit leur nature relèvent le plus souvent d'une sorte de « gesticulation métaphysique¹⁰⁰³ », qui donne à l'homme l'impression d'être sur le point de saisir l'absolu, ou du moins de s'en approcher.

Le jongleur français M. Antoine exprime parfaitement cette quête de l'absolu. Cependant son espoir d'accomplir « un exploit qu'aucune main prométhéenne n'était encore parvenue à réaliser¹⁰⁰⁴ », est compromis par l'angoisse que suscite en lui le sentiment de finitude : « le temps passe, et j'ai beau être encore, à quarante ans en pleine possession de mes moyens, il y a des moments comme aujourd'hui où je commence à douter de moi-même¹⁰⁰⁵ ». Et lorsque le prospecteur de talents Charlie Kuhn reconnaît, pour l'encourager, qu'à « l'heure actuelle », il est certainement le

¹⁰⁰⁰ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., p. 363.

¹⁰⁰¹ Pierre-Henri Simon (1903-1972) écrivain, historien et critique littéraire français.

¹⁰⁰² *Le Figaro (France)*, 13 avril 1961, p. 1.

¹⁰⁰³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op.cit., p. 357.

¹⁰⁰⁴ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., p. 46.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

plus grand des jongleurs, M. Antoine se désole, car pour lui, « le mot “ à l’heure actuelle ” [a] un accent de cruauté¹⁰⁰⁶ ». Ce personnage *prométhéen* est donc obsédé par le désir de parvenir, grâce à son art, à triompher de sa condition de mortel, mais il butte sans cesse contre ses propres limites :

« Je sens que je peux y arriver, que je l’ai en moi, qu’il suffit d’un éclair d’inspiration, mais je ne sais pourquoi, au dernier moment, ça ne marche jamais. Évidemment, personne dans l’histoire de l’humanité n’y est jamais parvenu¹⁰⁰⁷ ».

Il ajoute :

« Même Napoléon¹⁰⁰⁸ fut détrôné. La suprématie, la maîtrise, la possession avait un caractère fugace et aléatoire, on avait beau être le plus grand, la grandeur ne tenait jamais qu’à un millimètre.¹⁰⁰⁹ »

On comprend que la tentative de briser les chaînes du réel ne peut mener qu’à la désillusion. Cette volonté narcissique de puissance est d’ailleurs dérisoire. En témoigne l’objet de la quête de M. Antoine qui pourrait sembler, à juste titre, insignifiant et grotesque :

« Si seulement une fois, une seule fois, peu importe quand, peu importe où, sur quelle scène, devant quel public, je pouvais me surpasser et jongler avec treize balles au lieu de mes maudites douze balles habituelles, j’estimerais avoir vraiment accompli quelque chose pour la grandeur de mon pays¹⁰¹⁰ ».

De plus, le narrateur ne manque pas une occasion de ridiculiser la démesure des ambitions humaines. La quête de l’absolu devient d’autant plus risible lorsqu’on compare l’homme, cet atome imperceptible, à l’infinité de l’univers. Car comme l’affirme le ventriloque Olsen, le seul vrai talent est celui de l’immortalité, chose que l’homme ne possèdera jamais. Un simple coucher de soleil éclipse, par son éclat et par son éternel retour, toutes les réalisations de l’homme.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁰⁸ Signalons que Napoléon, exilé à Sainte-Hélène, a souvent été assimilé à Prométhée enchaîné dans le Caucase.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, pp. 33-34.

« Tous des ratés, des prétentieux, reprit le pantin, Michel-Ange, Shakespeare, Einstein, autant d'échecs. Des éphémères, des lucioles, des mortels... pas de vrai talent, il suffit d'un beau coucher de soleil pour s'en rendre compte¹⁰¹¹ ».

Et même lorsque l'homme parvient enfin à briser les murs qui l'emprisonnent, inévitablement, d'autres murs, plus insurmontables encore, se dressent face à lui. Le destin du jongleur-acrobate Santini en témoigne : il va présenter un numéro prodigieux, « la plus grande victoire de l'homme sur les lois de la nature et sur sa condition¹⁰¹² ». Mais atteindre l'extrême limite de ses possibilités ne suffit pas à faire de lui un surhumain, et ne lui évite pas la chute : Santini, brisé d'avoir atteint ses limites, sombre dans l'alcoolisme et retourne à la bête : « Il s'est mis à boire comme un cochon¹⁰¹³ », souligne le narrateur.

Ainsi, l'élan prométhéen des saltimbanques est irrémédiablement compromis, à chaque fois, leurs aspirations sont entravées par le réel. En ce sens, les personnages de Gary évoquent le Prométhée vaincu et supplicié par Zeus. Même révolte, même attente, même échec. Cet échec de la révolte qui tourmente les saltimbanques évoque également l'impossibilité pour l'artiste, quel que soit la puissance de son génie, de créer le chef-d'œuvre ultime qui parviendrait à assouvir une fois pour toute la soif d'absolu de l'homme.

En outre, Gary dénonce, à travers ces personnages issus du music-hall, la dégradation de la condition de l'artiste dans la société occidentale contemporaine. Ce dernier y est méprisé et « accusé par la morale bourgeoise », écrit Gary dans *Pour Sganarelle*, « d'être un menteur et une bouche inutile.¹⁰¹⁴ » De plus, il est confronté à l'avènement de la société de consommation, et aux exigences de rentabilité et de concurrence dont elle est porteuse. Le personnage Manulesco, un virtuose de musique classique « réduit à se tenir en équilibre sur la tête, les pieds en l'air, pour "percer" et s'imposer à l'attention du monde¹⁰¹⁵ », témoigne justement de cette précarisation des artistes. Ce virtuose, malgré son

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 363.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 269.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰¹⁴ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 187.

¹⁰¹⁵ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, *op.cit.*, p. 52.

génie incontestable, doit se plier aux exigences de la société du spectacle en devenant une sorte de *clown musical*, car « *malheureusement* », déplore-t-il, « *le goût du public était perverti et commercialisé.*¹⁰¹⁶»

Certes, l'image de l'artiste a de tout temps été paradoxale, à la fois vénéré, car il tente de se surpasser, d'atteindre le divin, et méprisé à cause de son narcissisme et de sa prétention, mais jamais, assure Gary, l'artiste (et le romancier en particulier) ne « *s'était senti plus dominé* » et « *moins libre devant son art et devant la vie* » que depuis le XX^e siècle. Il est, ajoute-t-il, « *Torturé, blessé par la machine de la réalité « moderne » où se retrouve toute l'inhumanité de la mécanique, en même temps que la bestialité préhistorique*¹⁰¹⁷ ». En ce sens, Gary dénonce le fait que l'homme contemporain ait rejeté l'art, la beauté et l'imaginaire, dans lesquels il voit « *une insulte à tout ce qui souffre*¹⁰¹⁸ », et qu'il se soit soumis corps et âme au réel et aux impératifs qu'impose le monde de la technique. C'est là, justement, pour l'homme contemporain, tout l'enjeu du mythe de Prométhée tel que l'a défini Albert Camus. En effet, contrairement à une humanité qui, selon Camus, « *n'a besoin et ne se soucie que de techniques* », Prométhée, lui, nous offre « *en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts*¹⁰¹⁹ ».

En guise de conclusion, on pourrait dire qu'Albert Camus et Romain Gary nous ont offert des interprétations riches et variées du mythe de Prométhée. Pour le premier, la figure prométhéenne est avant tout un modèle de révolte pour l'homme contemporain, une révolte généreuse, fidèle à son élan premier et porteuse à la fois de valeurs affirmatives et réactives. Pour le second, en revanche, Prométhée constitue un modèle pour l'artiste dans la civilisation moderne. Il incarne l'obstination du créateur dans son refus de se soumettre à l'ordre des choses. Mais malgré les dissemblances qui séparent ces deux interprétations (l'une donnant à la révolte prométhéenne une signification politique ou idéologique, l'autre lui attribuant des dimensions esthétique et

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 44.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰¹⁹ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers » *op.cit.*, p. 120.

métaphysique), on peut, cependant, constater que les auteurs étudiés ont en commun d'avoir mis en scène l'échec de la révolte prométhéenne. Cet échec est d'ailleurs une constante qu'a pu relever Pierre Albouy dans la littérature du XX^e siècle.

Mais quel que soit la forme que les deux écrivains aient pu donner à l'impossibilité de faire aboutir la révolte prométhéenne – que cette impossibilité renvoie à la dégénérescence des mouvements révolutionnaire du XX^e siècle, ou qu'elle incarne l'incapacité pour l'art d'offrir une transcendance de substitution – dans un cas, comme dans l'autre, Camus et Gary placent Prométhée au centre du dilemme de la civilisation moderne.

CHAPITRE VI

La volonté de puissance

1. La figure mythique du « Tyran »

Après avoir étudié l'actualisation des mythes de Faust, de Don Juan et de Prométhée dans les textes du corpus, il nous faut nous pencher à présent sur une quatrième figure mythique qu'Albert Camus et Romain Gary ont mis en scène dans certains de leurs textes : celle du « tyran ». Cette figure apparaît essentiellement dans une pièce de théâtre de Camus, intitulée *Caligula*, et dans le roman *Les Mangeurs d'étoiles* de Gary.

Dans un premier temps, nous allons d'abord tenter d'expliquer les raisons qui nous ont conduit à considérer la figure du tyran comme une figure mythique. Signalons dès à présent qu'à la manière de Faust, de Don Juan et de Prométhée, le tyran apparaît, dans la pièce de théâtre de Camus et dans le roman de Gary, comme l'incarnation du révolté métaphysique se heurtant à l'impossible. En effet, le despote est représenté par les deux auteurs comme une figure de la démesure portée par une volonté de puissance quasi-divine. Il se dresse contre l'ordre des choses et aspire à repousser les limites du possible.

Cependant, contrairement aux mythes précédemment cités, la figure du tyran ne découle pas de récits traditionnels, transmis et modifiés au fil des reprises et des générations, il s'agit plutôt d'une *image fascinante* qui semble appartenir, à l'instar du Progrès, de la Race ou de la Machine, à ce qu'André Dabezies, reprenant à son compte les travaux des sociologues et des politologues, a qualifié « *d'images-forces* », qui seraient, selon lui, « *capables d'exercer une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs*¹⁰²⁰ ».

Alain Vuillemin, pour sa part, dans un article intitulé « Dictateur », consacré à la dimension *mythique* qu'a pu prendre la représentation du totalitarisme dans la littérature contemporaine, a vu dans la figure du dictateur totalitaire, de par «

¹⁰²⁰ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1178.

l'incommensurable impulsion de puissance » qui le gouverne, et de par la sacralisation du pouvoir que son ascension implique, l'incarnation de « *la volonté de puissance*¹⁰²¹ » dont Nietzsche prophétisait l'avènement pour le XX^e siècle.

En ce sens, il ne faudrait pas considérer uniquement le phénomène dictatorial comme une simple mystification politique ou un processus d'accaparement et de personnification du pouvoir. En fait, la fascination collective que susciteraient les dictateurs au moment de leur ascension serait d'une puissance telle, qu'elle laisserait transparaître « *l'emprise du mythe*¹⁰²² ». Aussi, les dictateurs, qu'ils soient admirés ou réprouvés, sont – ou seraient –, selon Alain Vuillemin, perçus à l'instant de leur triomphe : « *comme d'autres idoles, d'autres dieux souverains, surgis du néant pour accomplir le dessein obscur d'une providence mystérieuse*¹⁰²³ ». Il ajoute :

*« Pour un nombre croissant d'historiens et de sociologues, les fascismes, les communismes, les totalitarismes correspondraient, dans l'ordre du politique, à une véritable explosion de religions matérielles nouvelles, 'modernes', 'profanes' et 'séculières'. Le pouvoir des dictateurs repose sur un mystérieux acte de foi et une « figure », d'une nature mythique indécise et extraordinairement ambiguë, s'établit ainsi aux confins du religieux, du spirituel et du politique. Sa puissance de fascination sur les écrivains est considérable*¹⁰²⁴ ».

L'image du tyran est donc insaisissable, non seulement de par son ambiguïté, du fait qu'elle se situe à mi-chemin entre le sacré et le profane, mais elle l'est également de par sa plasticité exceptionnelle. En témoigne l'éclatement de ses formes d'expression dans la littérature contemporaine : « *tantôt religieuses et mythologiques, souligne Alain Vuillemin, tantôt historiques et politiques, tantôt profanes et ordinaires*¹⁰²⁵ ». Ainsi, la figure du tyran peut prendre dans les textes littéraires une dimension *mythologique ou religieuse*¹⁰²⁶, le despote apparaît alors comme un briseur d'idoles, fondateur de nouvelles croyances ou, au contraire,

¹⁰²¹ Alain Vuillemin, « Dictateur », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 435.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ *Ibid.*

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ Alain Vuillemin cite, entre autres, pour exemple : *Le Serpent à Plumes* de D. H. Lawrence, *La Musique du Temps* d'A. Powell, *Les Puissances des Ténèbres* d'A. Burgess, etc.

comme un restaurateur de cultes anciens ; cette figure peut également renvoyer à des *dictateurs historiques*¹⁰²⁷ (Hitler, Staline, Mussolini, Franco, etc.) ; il arrive, enfin, qu'elle prenne une dimension totalement *profane*¹⁰²⁸, celle du *petit tyran anonyme*, renvoyant, dans ce dernier cas, aux processus de domination en œuvre dans le quotidien, au sein des rapports sociaux ou familiaux.

Il est important de signaler que la figure du tyran, telle qu'elle apparaît dans les textes littéraires du XX^e siècle, qu'elle soit historique ou imaginaire, qu'elle soit porteuse d'une dimension religieuse et politique ou pas, procéderait, dans tous les cas de figure, selon Alain Vuillemin d'une image « "archétype", primitive, originelle et primordiale¹⁰²⁹ », Autrement dit, cette figure contemporaine du dictateur, dans l'infinité de ses manifestations textuelles, découlerait en fin de compte, souligne Alain Vuillemin, « d'un noyau de croyances religieuses archaïques », une sorte « d'immense "testament" mythique très ancien masqué sous toutes sortes d'apparences trompeuses.¹⁰³⁰ »

Il y a, en effet, quelque chose de profond et d'*indéconstructible* dans la structure qui porte les chefs tout-puissants. Ces derniers, assure Régis Boyer, ne renvoient pas simplement à un « symbole », mais plutôt « à une image mère », une sorte de « fond archaïque », un « archétype¹⁰³¹ » profondément ancré dans la psyché humaine, « qui légitime, selon Régis Boyer, notre révérence envers le chef du moment¹⁰³² ». Cet archétype primitif transparaîtrait, non seulement dans la fascination que suscitent autour d'eux les grands guides des peuples, mais également dans les ressorts inconscients qui poussent l'homme à désirer la maîtrise, le pouvoir, la domination d'autrui. C'est en tout cas ce que constate le héros camusien de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence, lorsqu'il affirme que

¹⁰²⁷ L'exemple de *La Verge d'Aaron* de D.H Lawrence ; *Du Bonheur Nazi ou la mort des autres* de M. Rachline ; ou encore *L'Archipel des Goulag* d'A. Soljenitsyne...

¹⁰²⁸ *Adrienne Mesurat* de J. Green, *La Ballade et la Source* de R. Lehmann...

¹⁰²⁹ Alain Vuillemin, « Dictateur », *op.cit.*, p. 440.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ Régis Boyer, « Archétype », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 156.

¹⁰³² Alain Vuillemin, « Dictateur », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 435.

l'homme « *ne peut se passer de dominer ou d'être servi. Chaque homme a besoin d'esclaves comme d'air pur. Commander, c'est respirer*¹⁰³³ ».

Par ailleurs, si l'on songe au fait que le XX^e siècle, marqué par bon nombre de révolutions et de contre-révolutions, a été l'occasion d'un accroissement considérable du phénomène totalitaire – que ce soit en Europe avec l'émergence du stalinisme, du fascisme et du nazisme, ou dans le reste du monde qui a vu l'apparition d'un grand nombre de dictatures aux idéologies et aux doctrines variées –, on ne s'étonnera pas que la figure du tyran, qu'elle soit décriée ou glorifiée, ait pu fasciner les auteurs contemporains, et qu'elle apparaisse dans les textes d'Albert Camus et de Romain Gary.

Au cours des prochaines pages nous allons tenter essentiellement de mettre en lumière l'aura mythique qui émane de la figure du tyran dans les textes du corpus. Nous tenterons également de confronter les représentations de cette figure telles qu'elles apparaissent chez les deux auteurs.

2. Le pouvoir absolu au service de l'impossible

Romain Gary et Albert Camus ont représenté la figure du tyran dans des genres littéraires et des contextes très différents : le premier en relatant, dans un roman à forte densité mythique, l'ascension fulgurante puis la chute d'un dictateur fictif d'Amérique latine. Le second en mettant en scène un antique empereur romain dans une pièce de théâtre.

Toutefois, malgré les différences qui les séparent, les deux tyrans partagent le même orgueil, la même volonté de toute-puissance et de réenchantement. Ils sont aussi dévorés par un même appétit d'absolu insatiable, et semblent reproduire, de par leur autorité absolue, de par leur cruauté et leurs transgressions continuelles de toutes les règles de la morale, le comportement de quelques déités aveugles, sourdes et féroces. Ils sont, pour ainsi dire, des *mythes vivants*.

¹⁰³³ Albert Camus, *La Chute*, *op.cit.*, p. 49.

Pour l'instant, penchons-nous d'abord sur le Caligula de Camus. Certes, l'empereur, contrairement au dictateur sud-américain de Gary, est avant tout un personnage réel, historique, qui appartient à l'Antiquité romaine, cependant, cette figure antique, malgré la distance temporelle qui nous sépare d'elle, semble évoquer d'une certaine manière les dictateurs totalitaires du XX^e siècle, ainsi que le nihilisme caractérisant l'ère contemporaine. D'ailleurs, dans la dernière version de la pièce, celle de 1944, l'auteur, qui a vécu la guerre et l'Occupation, insiste sur la dénonciation du totalitarisme.

Mais au-delà de l'influence des événements contemporains, Camus semble voir en Caligula un symbole, ou plutôt une sorte *d'archétype du tyran*. Bien évidemment, il faut entendre ici le mot *archétype* non pas dans le sens de *modèle originel*, mais dans celui de *modèle supérieur* :

« *Caligula m'était apparu, écrit Camus, comme un tyran d'une espèce relativement rare, je veux dire un tyran intelligent dont les mobiles semblaient à la fois singuliers et profonds. En particulier, il est le seul, à ma connaissance, à avoir tourné en dérision le pouvoir lui-même... L'histoire, et particulièrement notre histoire, nous a gratifiés depuis de tyrans plus traditionnels : de lourds, épais et médiocres despotes auprès desquels Caligula apparaît comme un innocent vêtu de lin candide. Eux aussi se croyaient libres puisqu'ils régnaient absolument. Et ils ne l'étaient pas plus que ne l'est dans ma pièce l'empereur romain. Simplement celui-ci le sait et consent à en mourir, ce qui lui confère une sorte de grandeur que la plupart des autres tyrans n'ont jamais connue.*¹⁰³⁴ »

Contrairement aux dictateurs modernes – ces « lourds, épais et médiocres despotes » –, qui ont porté la barbarie, à l'image d'Hitler ou de Staline, jusqu'à des extrémités jamais atteintes à travers l'histoire, Camus reconnaît à Caligula une singularité, des motivations profondes et philosophiques, ainsi qu'une « sorte de grandeur » qu'il associe très souvent à tout ce qui se rapporte à l'Antiquité. Mais malgré la supériorité de l'empereur romain sur les despotes contemporains, il n'échappe pas lui non plus à la tentation tyrannique. Pourtant, le règne du jeune prince avait débuté sous les meilleurs auspices. Il voulait, comme en témoigne sa

¹⁰³⁴ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, pp. 139-140.

maîtresse, Cæsonia, « être un homme juste », et « répétait souvent que faire souffrir était la seule façon de se tromper ¹⁰³⁵ ».

À ce stade, on pourrait s'interroger sur les mobiles à la fois singuliers et profonds que Camus va attacher à son personnage, et qui vont précipiter, selon lui, l'empereur dans le vertige de la démesure. Dans la pièce, il apparaît clairement que le désir de toute-puissance, qui anime le tyran romain, a pour origine le refus du réel, la révolte contre l'ordre des choses et la volonté de contrebalancer l'absurdité de la condition humaine. En effet, c'est la confrontation avec la mort et la finitude qui va faire basculer l'empereur dans la folie, l'outrance et la tyrannie. La mort de Drusilla, la sœur-amante de Caligula, va transformer le doux prince en un tyran impitoyable. Cette perte le bouleverse profondément. Elle lui fait découvrir, selon ses dires, « une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter ¹⁰³⁶ ». Il résume cette vérité en une phrase : « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux ¹⁰³⁷ ».

La disparition de l'être aimé fait donc prendre conscience à l'empereur que le réel est injuste et inadmissible. Il se déclare frustré par la Création. Autrement dit, le décès de sa sœur provoque chez Caligula un *désenchantement* qui, à son tour, fait naître une révolte métaphysique. Celle-ci va prendre la forme d'une négation absolue du réel et d'une volonté de puissance sans limite :

« Ce monde, proclame l'empereur, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde ¹⁰³⁸ ».

Aussi l'Empereur est-il amené à s'interroger sur les fins du pouvoir dont il dispose. Très vite, il constate l'inanité de ce pouvoir, si celui-ci ne se donne pas pour horizon la conquête de l'absolu :

¹⁰³⁵ Albert Camus, *Caligula*, op.cit., p. 30.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 26.

« De quoi me sert ce pouvoir si étonnant, s'interroge-t-il, si je ne puis changer l'ordre des choses, si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus ?¹⁰³⁹ »

Contrairement au commun des mortels, l'empereur de Rome est l'homme le plus puissant du monde. Il dispose du pouvoir absolu et veut le mettre au service de l'impossible : « Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible ¹⁰⁴⁰ ». Certes, comme le fait remarquer l'un des courtisans, Cherea, ce n'est pas la première fois, à Rome, qu'« un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à nier l'homme et le monde¹⁰⁴¹ ». Caligula va ainsi s'adonner, grâce au pouvoir, à une liberté qu'il veut intégrale. Il proclame : « Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus de frontières ¹⁰⁴² », puis il annonce devant la cour médusée :

« Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté. [...] Allez annoncer à Rome que sa liberté lui est enfin rendue et qu'avec elle commence une grande épreuve.¹⁰⁴³ »

Bien évidemment, Albert Camus estime que cette liberté débridée, qui ne peut se déployer sans nier et détruire les hommes, n'est « pas bonne ¹⁰⁴⁴ ». Dans le prière d'insérer de *Caligula*, édition de 1944, l'auteur s'interroge : « on ne peut être libre contre les autres hommes : Mais comment peut-on être libre ? » Il n'avance aucune réponse et laisse l'interrogation ouverte : « cela n'est pas encore dit ¹⁰⁴⁵ ». On l'aura compris, cette pièce de théâtre – que Camus a placée dans le premier stade de son œuvre, qu'il appelle le cycle de l'absurde – traite essentiellement du problème de la liberté.

Le désir de liberté absolue découle, chez Caligula, comme nous l'avons vu, du constat de l'absurde. Pour contrer cet état de fait, il décide paradoxalement d'amplifier le non-sens : il lui faut nier toutes les limites, et imposer à ses sujets

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁴⁴ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, p. 139.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

la vérité qu'il a découverte, car justement, dit-il : « *J'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque [...]. Ils sont privés de connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.*¹⁰⁴⁶ »

L'empereur considère, par ailleurs, sa découverte de l'inanité de l'existence comme une révélation, une lucidité accrue, une sorte d'éveil après un long assoupissement. Ce n'est donc pas un hasard si sa courtisane l'invite à maintes reprises au repos :

*« Il faut dormir, lui conseille-t-elle, dormir longtemps, se laisser aller et ne plus réfléchir. Je veillerai sur ton sommeil. A ton réveil, le monde pour toi recouvrera son goût. Fais servir alors ton pouvoir à mieux aimer ce qui peut l'être encore. Ce qui est possible mérite aussi d'avoir sa chance.*¹⁰⁴⁷ »

Caligula refuse catégoriquement le sommeil, il veut coûte que coûte maintenir la lucidité que la mort de sa sœur a suscitée en lui. Il cherche donc à pérenniser, comme l'écrit Camus dans *Le mythe de Sisyphe*, « *cet incalculable sentiment qui prive l'esprit du sommeil nécessaire à la vie*¹⁰⁴⁸ », celui de l'absurde. L'empereur rejette les illusions, les justifications et les mauvaises raisons qui rendent le monde familier. Il acte son divorce avec la vie, avec le monde et avec les hommes. Et dans un élan nihiliste, il veut, comme le fait remarquer un courtisan, pousser « *l'absurde dans toutes ses conséquences*¹⁰⁴⁹ ». Pour lui, puisque rien n'a de sens, alors tout est permis, car tout se vaut, la vie et la mort, le bien et le mal, le sacré et le profane, la justice et l'injustice, la culpabilité et l'innocence... Il veut tout niveler, tout « *aplanir* » pour offrir à son siècle « *le don de l'égalité.*¹⁰⁵⁰ »

Caligula va donc s'affranchir de toute morale et s'adonner à l'arbitraire en transgressant tous les interdits et toutes les conventions sociales. C'est ainsi qu'il entend vivre sa liberté absolue : « *Après tout, reconnaît-il, je n'ai pas tellement de façons de prouver que je suis libre. On est toujours libre aux dépens de quelqu'un. C'est ennuyeux, mais c'est normal*¹⁰⁵¹ ». Le tyran décide alors de déshériter les

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁴⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 20.

¹⁰⁴⁹ Albert Camus, *Caligula*, *op.cit.*, p. 109.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

patriciens et de leur confisquer leurs biens, et déclare : « *Gouverner, c'est voler, tout le monde sait ça. Mais il y a la manière. Pour moi, je volerai franchement.*¹⁰⁵² » ; il fait mourir des gens à partir de listes arbitraires ; il tue les fils des membres de la cour ; condamne leurs femmes à travailler dans des maisons publiques. Enfin, il met en place une logique diabolique, car meurtrière et irréfutable : « *j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions*¹⁰⁵³ ». Le tyran va donc transformer, comme le fait remarquer le courtisan Cherea, « *sa philosophie en cadavres* », qui plus est, « *une philosophie sans objections*¹⁰⁵⁴ » possibles. Il incarne, de ce fait, la fonction meurtrière de l'esprit et de la pensée. Il use et abuse des syllogismes qui deviennent chez lui des armes, tout comme la liberté et la vérité sont mises au service du meurtre :

*« L'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience.*¹⁰⁵⁵ »

Bientôt le tyran, submergé par la folie et la démesure, se proclame fléau, il devient aussi aveugle, aussi imprévisible que ne le sont les catastrophes naturelles et les épidémies. Il s'identifie ainsi à la peste : « *c'est moi qui remplace la peste*¹⁰⁵⁶ », et décrète la famine dans tout l'Empire romain : « *Je dis qu'il y aura famine demain. Tout le monde connaît la famine, c'est un fléau. Demain, il y aura fléau... Et j'arrêterai le fléau quand il me plaira.*¹⁰⁵⁷ »

Caligula s'arroge, peu à peu, la puissance, la supériorité, l'arbitraire absolu que l'on attribue généralement aux divinités. Et lorsque ses courtisans le soupçonnent de « *vouloir s'égalier aux dieux*¹⁰⁵⁸ », ce qui constitue selon eux la pire des folies, le

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

tyran ne les dément pas, il assume son *hybris* et le revendique sans ambages : « *je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux*¹⁰⁵⁹ ». Caligula va même jusqu'à affirmer que sa passion et sa quête sont supérieurs aux dieux eux-mêmes :

*« Qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égalier à lui ? Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi. »*¹⁰⁶⁰

On l'aura compris, le tyran va franchir toutes les limites. Après avoir « *ensanglanté la terre*¹⁰⁶¹ », il veut désormais souiller le ciel et mêler le sacré et le profane. En effet, l'empereur organise dans sa cour un spectacle saugrenu où il ridiculise la religion de l'État. Il se déguise en déesse grotesque et déclare : « *aujourd'hui, je suis Vénus*¹⁰⁶² ». Il exige à la cour horrifiée de l'adorer et de se prosterner. Seul, Scipion, un patricien qui appartient à l'une des plus prestigieuses familles romaines, refuse de se prosterner. Après le spectacle, Scipion accuse l'empereur de blasphème. « *Tout ce qu'on peut me reprocher aujourd'hui, lui rétorque Caligula, c'est d'avoir fait encore un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté.* » Il ajoute :

*« Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. J'ai supprimé cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule. »*¹⁰⁶³

Ainsi, Caligula, en même temps qu'il s'arroge les prérogatives des dieux, devient un briseur d'idoles, un démythificateur acharné qui cherche à renverser la religion de son peuple. Son attitude est d'autant plus horrifiante pour ses sujets qu'il est censé être le chef et le garant de la religion romaine. En fait, le tyran n'est aucunement en quête d'un principe supérieur ou d'une spiritualité plus pure, il ne cherche pas non plus à instaurer une nouvelle croyance, il est au contraire l'incarnation du nihilisme dans sa manifestation la plus extrême. Mais comment expliquer que sa révolte contre l'injustice de la mort ait pu se

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, pp. 96-97.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 94.

transformer en une fureur meurtrière et nihiliste, qui n'épargne ni les hommes ni les dieux ?

On trouve quelques éléments de réponse dans le fait que Caligula prétend tirer une règle de vie et d'action à partir du constat du non-sens de l'existence. En effet, pour justifier ses blasphèmes et ses crimes, l'empereur affirme que rien n'a de sens, qu'aucune valeur ne peut être affirmée absolument. Par conséquent, la vie d'un homme ne vaut rien. Or, dans le cas du raisonnement absurde, le meurtre devient certes possible, mais il n'est d'aucune manière nécessaire. Car comme l'écrit Camus dans *L'homme révolté* :

« Le sentiment de l'absurde quand on prétend d'abord en tirer une règle d'action, rend le meurtre au moins indifférent et, par conséquent possible. [...] Point de pour ni de contre, l'assassin n'a ni tort ni raison. On peut tisonner les crématoires comme on peut aussi se dévouer à soigner les lépreux. Malice et vertu sont hasard ou caprice. ¹⁰⁶⁴»

Si, comme l'affirme Camus, le sentiment de l'absurde rend « le meurtre au moins indifférent », s'il peut mener, selon le hasard ou le caprice, au dévouement ou au meurtre, comment expliquer alors que l'empereur se soit adonné à l'assassinat avec une telle frénésie ? On trouve dans *L'homme révolté* un passage qui pourrait expliquer les motivations profondes de Caligula. Camus y analyse la déviation de la révolte métaphysique et sa transformation en une fureur nihiliste :

« On se révolte contre l'injustice faite à soi-même et à l'homme. Mais dans l'instant de lucidité où l'on aperçoit en même temps la légitimité de cette révolte et son impuissance, la fureur de négation s'étend alors à cela même que l'on prétendait défendre. Ne pouvant réparer l'injustice par l'édification de la justice, on préfère au moins la noyer dans une injustice encore plus générale qui se confond enfin avec l'anéantissement. ¹⁰⁶⁵»

La mort de la sœur du tyran aurait ainsi suscité chez Caligula une révolte contre l'injuste condition imposée aux mortels, mais constatant son impuissance face au réel, et l'inaccessibilité de l'absolu, sa révolte se serait muée en une négation totale qu'il va retourner contre ses semblables. Romain Gary fait d'ailleurs le

¹⁰⁶⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, op.cit., p. 17.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

même constat que Camus. Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, l'un de ses personnages affirme que le crime nihiliste est « *une chute du désir métaphysique* », c'est-à-dire :

« Une vengeance de l'homme contre l'insaisissable absolu ; une chute du rêve de puissance au niveau d'un règlement de comptes de l'homme avec son aspiration ; un 'puisque c'est comme ça' rancunier de ceux qui se rebellaient contre une puissance d'autant plus terrible qu'elle n'existait pas, ou en tout cas ne pouvait être touchée, ni punie, ni implorée. On se vengeait contre ses semblables de ce qu'on était : un cri de rage d'une denrée à la fois vivante, consciente et périssable. ¹⁰⁶⁶ »

Comme on peut s'y attendre, la folie meurtrière de Caligula finit par dépeupler la scène autour de lui : « *Il y a de moins en moins de monde autour de moi, c'est curieux. Trop de morts, trop de morts, cela dégarnit.* ¹⁰⁶⁷ » Cette prise de conscience fait naître en lui une inquiétude sourde, sans doute celle de sa propre fin qui approche. Au terme de son règne, alors que les patriciens fomentent son assassinat, Caligula est contraint de reconnaître l'échec de sa révolte :

« - Même si l'on m'apportait la lune, je ne pourrais revenir en arrière. Même si les morts frémissaient à nouveau sous la crasse du soleil, les meurtres ne renteraient pas sous terre pour autant.

(Avec un accent furieux)

- La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. ¹⁰⁶⁸ »

L'empereur a conscience que sa passion de l'absolu le mènera à sa propre destruction, mais il y consent, car il ne peut plus « revenir en arrière », il est comme pris au piège de sa propre démesure. Il lui faut donc poursuivre avec acharnement son œuvre destructrice et sa logique meurtrière jusqu'à son dernier souffle.

De là, on peut conclure que la quête de l'impossible que poursuit Caligula, du fait même de sa démesure, doit nécessairement aboutir à un échec. On peut ici vérifier encore une fois notre hypothèse de départ, selon laquelle la volonté d'un réenchâtement total, c'est-à-dire fondée sur la négation absolue du réel, au lieu

¹⁰⁶⁶ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., p. 109.

¹⁰⁶⁷ Albert Camus, *Caligula*, op.cit., p. 105.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

de générer du sens, débouche sur la démythification, le renforcement du non-sens et du nihilisme. Car si l'empereur romain, s'évertue à nier la réalité en imitant les dieux, il n'en est pas moins qu'un simple mortel dont les aspirations butent inévitablement contre cette même réalité implacable.

C'est là tout l'enjeu de la quête du dictateur Almayo, héros des *Mangeurs d'étoiles*. Lui aussi, comme Caligula, va s'adonner à la passion de l'absolu, et c'est elle qui le mènera vers l'échec de sa révolte et vers sa propre destruction.

3. Le sacrifice humain pour amadouer les idoles :

Si le Caligula de Camus partage avec le dictateur José Almayo le même appétit d'absolu, la même ivresse de transgression et de cruauté, il s'en éloigne cependant de par l'homogénéité et la transparence de son identité. En effet, contrairement à l'empereur romain, le dictateur Almayo apparaît essentiellement comme un personnage complexe et composite. On peut d'abord constater l'hétérogénéité de ce personnage dans le fait qu'il réunisse, en lui-même, l'héritage mythique du paganisme amérindien et des références chrétiennes. Ainsi, tout en restaurant les rites sacrificiels des anciennes idoles amérindiennes, le tyran veut également s'associer au diable (l'une des figures essentielles du monothéisme), d'abord pour accéder au pouvoir, puis plus tard pour s'y maintenir. Notons au passage que ces références chrétiennes correspondent bien plus à une conception populaire et superstitieuse de la religion qu'à une conception théologique pertinente.

L'hétérogénéité du dictateur Almayo apparaît également dans sa *dyschronie*, c'est-à-dire, son inadaptation à son époque. En fait, si le tyran incarne bien la démesure et l'autoritarisme moderne, ses actions et sa vision du monde ne dissimulent pas moins un archaïsme tribal, hérité des peuplades amérindiennes dont il est issu. Il appartient, ainsi, à un temps révolu et mythique, mais se retrouve plongé dans l'univers profane et problématique de la modernité. Autrement dit, il est en quête de sens, d'harmonie et de certitudes, dans un monde ambigu et chaotique, où toutes les références sont brouillées.

Aussi pourrait-on rapprocher le tyran des *Mangeurs d'étoiles*, de par ses désirs et ses rêves, des personnages mythiques qu'évoque Georg Lukács dans son ouvrage, *La théorie du roman*, lorsqu'il analyse le passage du monde des certitudes, incarné par la littérature épique et héroïque, au monde problématique et équivoque du roman :

« Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre ! Bienheureux les temps dont les voies sont éclairées par la lumière des étoiles ! [...] Pour eux le monde est vaste, et cependant ils s'y trouvent à l'aise, car le feu qui brûle dans leur âme est de même nature que les étoiles [...] Pendant que l'âme part en quête d'aventures, [...] elle ne se met jamais en jeu ; elle ne sait pas encore qu'elle peut se perdre, et ne songe jamais qu'il lui faut se chercher. Tel est l'âge de l'épopée.¹⁰⁶⁹ »

L'intensité tragique d'Almayo est sans doute liée à la persistance dans son esprit du rêve le plus profondément ancré en l'homme, celui de retrouver l'unité cosmique perdue, car José Almayo perçoit l'existence comme une chute et une déchirure originelles. Ce qui explique son rejet obstiné du monde réel, de sa trivialité et de sa laideur. Il cherche coûte que coûte à rejoindre un monde fabuleux et mythique où tout est possible. Mais à partir du moment où son pouvoir s'écroule, et que ses certitudes vacillent, il n'a d'autres choix que de s'adresser aux cieux. Il veut, en contemplant les étoiles, à la manière des héros épiques dont nous parle Lukács, obtenir des réponses, mais en vain :

« Les étoiles s'emparaient du ciel et ne laissaient d'ombre qu'à la terre ; la nuit leur réussit, songeait Almayo, comme le jour réussit aux champs et à la moisson. Il était couché sur un rocher et il en avait plein les yeux. Les étoiles. C'était là que les anciens dieux étaient nés [...] Almayo regardait toujours le ciel avec un respect profond : le vrai talent était là-haut et pas ailleurs. Ailleurs, il n'y avait que des saltimbanques, [...] des magiciens de foire [...] qui prétendaient avoir du pouvoir, du génie ou du talent, mais qui étaient juste capables de donner le change le temps d'un numéro.¹⁰⁷⁰ »

En contemplant avec nostalgie la voûte céleste, le tyran a définitivement pris conscience de la disjonction entre l'au-delà insondable et le monde terrestre.

¹⁰⁶⁹ Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Denoël », 2009, pp.19-20.

¹⁰⁷⁰ Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, op.cit., pp. 371-372.

L'arrière-monde discrédite et néantise le monde de l'ici-bas. Si le premier est le siège du talent et de la certitude, le second est celui de la médiocrité et de l'inconstance. Almayo comprend également en contemplant le ciel, que ce dernier, majestueusement silencieux, lui sera toujours inaccessible. Il peut juste constater sa sublimité, mais n'a plus rien à attendre, et doit, sans le moindre appui, se sortir lui-même de l'impasse où les circonstances l'ont plongé.

En outre, l'hétérogénéité du dictateur ne se résume pas au fait qu'il se compose d'éléments antinomiques (religieux chrétien et paganisme mythique, modernité et archaïsme), elle apparaît également dans les aspects physiques et moraux du personnage. En effet, Almayo se distingue totalement de son peuple et des membres de sa famille. On peut le constater dans un passage qui relate le retour du jeune homme, alors âgé de 17 ans, au foyer patriarcal, après plusieurs mois d'errance et de débauche dans la capitale :

« Il entra dans la maison en baissant la tête – il était plus grand que la plupart des Cujons – et hésita une seconde, observant les visages familiers autour de la table, tous plus foncés que le sien, et qui semblaient avoir été pétris dans la même adobe que leur demeure.¹⁰⁷¹ »

Ces dissemblances physiques annoncent la supériorité intellectuelle du jeune homme sur les membres de sa famille, qui, à l'image du peuple Cujon, sont condamnés au fatalisme, à la misère la plus ignominieuse, à l'ignorance, et un dénuement moral consternant. Almayo, en revanche, est un révolté, il a une intériorité forte et veut réussir, s'imposer au monde et briser la fatalité que lui impose sa condition d'Amérindien :

« Vous allez voir, dit le jeune homme. Je reviendrai ici et il y aura des drapeaux et des fleurs, et mon portrait sera partout. [...]. J'aurai le pouvoir et tout ce qui vient avec. Je sais comment l'obtenir, je sais qui le donne. Je suis allé à l'école. J'ai eu de bons maîtres, et je sais. Vous, vous ne savez même pas lire.¹⁰⁷² »

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 167.

Comme le fait remarquer, Radetzky, proche conseiller du dictateur, Almayo incarne « *mieux que n'importe quel "homme du destin" de l'Amérique indienne l'histoire singulière et cruelle d'une terre*¹⁰⁷³ ». Ce personnage est double ; il est à la fois le descendant des grands peuples amérindiens écrasés par les envahisseurs, dont il partage la misérable condition de vaincu, et des triomphateurs conquistadors, desquels il a hérité la cruauté, l'ambition et la soif sans limites de richesse et de pouvoir. En témoigne sa grande taille, son teint clair, ses traits et ses sourcils fins : « *marque de sang latin sur ce visage de Cujon* ¹⁰⁷⁴ ». La personne d'Almayo est donc composée d'éléments physiques et moraux disparates qui s'accordent mal, annonçant son destin exceptionnel, mais faisant de lui un étranger au sein de son propre peuple et de sa propre famille. Ainsi, à la différence de son père qui « *n'avait pas une goutte de sang espagnol* ¹⁰⁷⁵ », Almayo est de sang mélangé, un *bâtard* issu des siècles de violences et de viols perpétrés par les colons espagnols contre des générations de femmes indiennes.

Par ailleurs, comme le Caligula camusien, c'est la confrontation entre les exigences d'unité et de justice qu'Almayo porte au plus profond de lui-même, et le désordre du réel, qui va faire surgir en lui, en plus du sentiment du non-sens, la nostalgie d'un état initial fantasmé, ainsi qu'une protestation contre l'ordre des choses. Cette révolte ne tarde pas à prendre la forme d'une négation absolue du réel et d'une quête de l'impossible.

En effet, dès son plus jeune âge, José Almayo est confronté au désespoir, à la misère, à l'injustice de sa condition d'indigène. Cet état de fait, va le pousser à se révolter et à tenter, par tous les moyens, de se soustraire des bidonvilles où il a vu le jour :

« Il savait qui gouvernait le monde. Dès l'âge de douze ans, il avait compris et il avait appris à regarder les choses en face et à en tirer les conclusions. Il avait vu la misère physiologique sans espoir, l'abêtissement par les "étoiles" [...] mâchées sans arrêt par les paysans indiens pour oublier leur

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.* p. 91.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* p.163.

*sort, l'exploitation, l'injustice et la corruption totale du pouvoir solidement aux mains des élites de souche espagnole.*¹⁰⁷⁶»

Almayo, faisant le constat que « l'exploitation, l'injustice et la corruption » règnent sans partage dans le monde, en tire des conséquences extrêmes : puisque les divinités indiennes sont mortes et que le dieu des chrétiens accompagné par le Diable se sont partagés le monde, l'un s'emparant des cieux inaccessibles et l'autre du monde terrestre, il lui faut, s'il veut triompher de sa condition, se faire remarquer par la puissance du mal qui gouverne l'ici-bas, en se montrant aussi injuste et aussi cruel qu'elle.

Il devient ainsi un personnage faustien, porté par un principe supérieur, une foi en une puissance transcendante, celle de Satan, détentrice et dispensatrice du pouvoir terrestre. En vérité, sans cette foi inébranlable en la puissance du mal, qui va lui permettre de triompher du réel, il serait resté dans son village, à crouler dans la misère, il n'aurait jamais pu accéder aux plus hautes fonctions de l'État, et ne serait jamais devenu un puissant dictateur admiré et craint par son peuple.

*« Des foules immenses, avec des uniformes étranges dans une forêt de drapeaux, de torches levées à la main, acclamaient avec une frénésie et une admiration sans bornes un homme seul dressé au-dessus d'eux sur une estrade, et dans le visage manifestait la certitude absolue, la tranquille confiance dans le soutien de la puissance secrète et extraordinaire qu'il savait derrière lui et qui lui avait donné le pouvoir.*¹⁰⁷⁷»

Almayo est convaincu que sa miraculeuse ascension politique est la preuve de la validité de son pacte. Elle est la récompense que lui aurait accordé Satan pour tous les crimes, les assassinats, les trahisons auxquels il s'est adonné avec frénésie pour accéder au pouvoir absolu. Ce pouvoir lui permet de devenir un surhomme qui se dresse au-dessus de la multitude des hommes. C'est pourquoi, le dictateur est prêt à commettre tous les crimes et toutes les transgressions pour se maintenir au sommet de l'État :

¹⁰⁷⁶ *Ibid.* p.146.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.* pp. 319-320.

« Il était totalement impossible de conserver le pouvoir sans payer le prix, et Almayo n'avait jamais cessé de le payer. Il était devenu un salopard exemplaire, célèbre par sa cruauté et son absence totale de scrupules¹⁰⁷⁸ ».

Lorsque la situation politique du pays se détériore et lui échappe. Le dictateur ne parvenant pas à défaire une rébellion, échafaude un plan machiavélique, et prend une décision qui va surprendre tous ses conseillers : il ordonne l'exécution de sa propre mère, de sa compagne et de toutes les personnalités étrangères mondialement connues qu'il a invitées et qui viennent de débarquer dans le pays. Il veut ainsi semer le trouble en accusant l'opposition de ce crime pour contraindre les États-Unis à intervenir dans le conflit, et rétablir son pouvoir chancelant.

On l'aura compris, le dictateur ne se contente pas de transgresser les règles de l'hospitalité, de nier les liens qui l'unissent à sa compagne, il est aussi prêt à renier le lien du sang et de la filiation pour sauver son pouvoir. En fait, l'exécution de sa mère et de sa fiancée est censée lui servir d'alibi, au cas où la rébellion l'accuserait d'avoir exécuté lui-même les illustres personnalités étrangères.

Mais au-delà des visées politiques et stratégiques, ce crime, comme l'a très bien compris le conseiller du tyran, Radetzky, cache des motivations plus profondes, *mythiques* :

« [Radetzky] croyait connaître depuis longtemps le caractère du Cujon et avait l'habitude des voies incroyablement tortueuses que suivait son esprit fabuleux à la fois primitif et diaboliquement rusé, mais jamais jusqu'à présent, il n'en avait vu aussi clairement l'étrangeté quasi mythique. La logique du raisonnement était rigoureuse, mais il savait parfaitement que la véritable explication du sacrifice humain [...] était ailleurs¹⁰⁷⁹ ».

La décision d'exécuter sa propre mère, sa compagne et ses hôtes étrangers, si elle semble procéder d'une logique rigoureuse et de la raison d'État, cache pourtant d'autres mobiles, plus profonds, liés, selon Radetzky, à « *son rêve le plus obscur et le plus profondément ancré en lui, qui le poussait à présent à renouer avec le sacrifice*

¹⁰⁷⁸ *Ibid.* p. 145.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.* p.102.

*humain destiné à amadouer la toute-puissance qui veillait sur le destin des hommes*¹⁰⁸⁰». José Almayo veut, comme il l'avait fait à 17 ans, en assassinant le prêtre de son village, offrir de nouveaux gages à Satan pour retrouver sa protection. Il renoue en même temps avec les anciennes pratiques sacrificielles de ses ancêtres (Mayas et Aztèques), qui, pour s'assurer les faveurs des dieux, immolaient des êtres humains au sommet des pyramides.

Dans son jeune âge, José accompagnait souvent son père dans les montagnes. Ils y perpétuaient une pieuse et vieille tradition qui consistait à recouvrir de pétales de fleurs les yeux des idoles renversées par les conquistadors. Ils cherchaient ainsi à « *leur épargner la vue de ce monde devenu si dur pour les Indiens*¹⁰⁸¹». C'est à ces dieux archaïques que le tyran a recours et qu'il tente de restaurer quand il se sent acculé par la rébellion. D'ailleurs, le conseiller Radetzky, comme fasciné par le dictateur, incapable de détacher ses yeux de son visage, reconnaît sous les traits d'Almayo les anciens « *dieux de pierre brisés par les Espagnoles*¹⁰⁸²». La ressemblance lui semble tellement frappante qu'il se surprend « *parfois en train de chercher sur son visage les failles et les traits de marteaux.*¹⁰⁸³»

Cependant, malgré le sacrifice humain qu'il a consenti à offrir aux dieux, le dictateur est mis en déroute par la rébellion, qui prend maintenant l'ampleur d'une révolution. Il doit abandonner la capitale et fuir dans les montagnes pour rejoindre le petit port de Gombès où il possède des troupes qui lui sont restées fidèles. En fait, ses ordres n'ont jamais été exécutés. Les officiers, pressentant la chute du tyran, ont préféré garder les otages vivants afin de négocier leur propre salut.

Le dictateur Almayo, quant à lui, en fuite, après avoir échappé de justesse aux révolutionnaires, sent sa foi se disloquer et le doute s'insinuer irrémédiablement dans son esprit, faisant apparaître un monde angoissant, totalement absurde et

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* p.105.

¹⁰⁸¹ *Ibid.* p.153.

¹⁰⁸² *Ibid.* p.102.

¹⁰⁸³ *Ibid.* p.103.

réduit à sa seule dimension matérielle, c'est-à-dire, sans aucun arrière-monde au-dessus de lui qui pourrait lui donner sens, justifiant son existence :

« Peut-être, après tout, que la terre appartenait aux hommes et qu'il n'y avait personne d'autre, pas de puissance, pas de mystère, et que le monde n'était fait que de boîtes de sardines vides, de machines américaines et de Coca-Cola. Peut-être que le monde n'était-il qu'un immense lieu de stockage de matériel où se déversaient les surplus militaires américains.¹⁰⁸⁴ »

Tout au long de sa vie, depuis l'assassinat du prêtre de son village, jusqu'à sa déroute finale, le dictateur aura cherché sans relâche la confirmation de l'existence d'un arrière-monde. De là, vient sa fascination pour les saltimbanques. Ceux-ci lui donnent l'illusion, le temps d'une représentation que l'impossible est accessible : *« Il aurait donné n'importe quoi pour voir quelque chose que l'œil humain n'avait encore jamais contemplé¹⁰⁸⁵ »*. Au fil des années, son désir d'absolu va prendre des proportions extraordinaires et se transformer en une véritable monomanie, jusqu'à lui faire oublier les réalités politiques de son pays et le distraire des dangers qui menacent son pouvoir : *« C'était devenu une véritable obsession. Et pourtant il se passait certaines choses qui exigeaient toute son attention¹⁰⁸⁶ »*.

Mais après avoir vu défiler les plus grandes stars du music-hall : jongleurs, prestidigitateur, acrobates, illusionnistes, musiciens..., il constate amèrement que tous ces artistes ne s'appuient que sur leur propre adresse, et qu'aucun d'entre eux n'est soutenu par une quelconque puissance supraterrrestre. C'est pour cette raison que le dictateur va reporter tous ses espoirs sur un célèbre saltimbanque qui lui échappe depuis toujours, un dénommé « Jack ». Il s'agit d'un illusionniste anglais, exécutant un numéro sensationnel de lévitation et d'hypnotisme collectif. Les rares professionnels du music-hall qui ont eu la chance d'assister à ses représentations reconnaissent en lui un génie absolu et inégalable. Cependant, malgré sa réputation prestigieuse qui pourrait lui ouvrir les portes du succès et de

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* p.372.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.* p. 143.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* p. 274.

la richesse, Jack fuit obstinément les lumières de la notoriété et ne se produit que dans les cabarets les plus obscurs et les plus répugnants.

Tous les prospecteurs de talents le poursuivent inlassablement à travers le monde, sans parvenir à le saisir car, son numéro terminé, le prestidigitateur s'évapore dans la nature sans laisser la moindre trace. Bientôt, des rumeurs folles commencent à circuler sur cet étrange personnage. Ne parvenant pas à mettre la main sur l'illusionniste, Charlie Kuhn, prospecteur de talents du dictateur, regrettera amèrement d'avoir parlé de son numéro au général Almayo.

Mais face aux pressions de plus en plus fortes du dictateur, Charlie Kuhn, redoublant d'efforts, finit par localiser et contacter le prestidigitateur Jack. Justement, celui-ci se trouve dans le pays d'Almayo, à Gombès, petite ville portuaire du sud du pays. Il se précipite alors pour annoncer la nouvelle au dictateur. De son côté, le tyran, mis en déroute par la rébellion puis grièvement blessé, est contraint de battre en retraite dans les montagnes pour rejoindre le port de Gombès où des troupes restées fidèles l'attendent. Quand le général est sur le point d'atteindre la ville, il est rejoint par son prospecteur qui lui annonce avoir tenu sa promesse : « *Je l'ai trouvé, José. Vous pouvez le rencontrer maintenant. Je sais où il est*¹⁰⁸⁷ ».

Le dictateur, dévoré par la fièvre après avoir perdu beaucoup de sang, retrouve la foi et l'espoir. En contemplant au loin la ville blanche qui vient de tomber aux mains des rebelles, il ne doute pas un instant que la présence de Jack est un miracle et que ce dernier va le récompenser et lui redonner le pouvoir. Il dévale alors la montagne et parvient à rejoindre la petite ville. Malgré ses blessures, il atteint l'hôtel et fait irruption dans la chambre du saltimbanque. Almayo sachant que le temps lui est compté, menace Jack de son arme et lui exige d'exécuter immédiatement son fameux numéro. Le magicien n'a d'autre choix que d'obtempérer :

¹⁰⁸⁷ *Ibid.* p. 406.

« - Bon, fit Jack. Regardez-moi bien dans les yeux. Vous allez voir ce que je peux faire. Voyez... Je m'élève dans les airs... Je flotte dans l'espace... Mais tout ce qu'Almayo voyait c'était un vieil homme qui battait l'air de ses bras, debout dans une chambre d'hôtel miteuse.¹⁰⁸⁸ »

Le dictateur, constatant l'impuissance de Jack, est totalement désappointé. Il sort alors précipitamment de l'hôtel, débouchant sur la rue, où les révolutionnaires, alertés de sa présence par les habitants, l'attendent et ne tardent pas à l'abattre.

Après avoir résumé le contexte et les événements qui précèdent et suivent l'apparition de Jack, nous pouvons à présent nous interroger sur la portée symbolique de ce personnage mystérieux. Il semblerait que l'illustre prestidigitateur et son assistant représentent le dieu du christianisme et le Diable ayant perdu leur pouvoir et leur influence dans le monde occidental contemporain, sécularisé et désacralisé. Cette interprétation peut certes apparaître, de prime abord, incertaine, mais elle est confirmée à plusieurs reprises par les dires de différents personnages.

Concentrons-nous, en premier lieu, sur l'assistant de Jack. Ce dernier est décrit comme :

« Un individu repoussant, malpropre et agressif, et qui avait par-dessus le marché une habitude particulièrement répugnante : il gardait toujours dans sa poche une grosse boîte d'allumettes de cuisine, il en craquait l'une après l'autre, l'éteignant et la portant ensuite à sa narine pour aspirer avec délice l'odeur du soufre.¹⁰⁸⁹ »

Les caractéristiques négatives de l'assistant (laideur, malpropreté, agressivité) ainsi que sa manie de se délecter en humant l'odeur du soufre, évoquent vraisemblablement le Diable. Par ailleurs, l'assistant ne cesse, à chaque fois qu'il parle du prestidigitateur Jack, de prendre une attitude moqueuse et ironique à son égard :

« - Vous ne me croirez peut-être pas, mais il était capable d'arrêter le soleil, de faire trembler la terre, il pouvait ressusciter les morts. Il pouvait déclencher une inondation en fronçant les sourcils – il était très fort pour

¹⁰⁸⁸ *Ibid.* p. 427.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.* p. 297.

les inondations, et aussi pour les épidémies, et pourtant les épidémies, c'était plutôt ma partie.¹⁰⁹⁰»

Ce passage polysémique peut être appréhendé à plusieurs niveaux. Une lecture au second degré, à un niveau de signification non littéral, mettra en lumière une envolée hyperbolique du locuteur, c'est-à-dire que l'assistant fait preuve d'emphase et d'ironie pour rabaisser son compagnon Jack. Tandis qu'une lecture au premier degré, à un niveau de signification littéral, dévoile la dimension symbolique de l'extrait. Dans ce cas de figure, il apparaît que les personnages ne sont plus seulement ce qu'ils semblent être : un saltimbanque et son assistant, mais plus encore, des symboles de la déliquescence du christianisme. L'utilisation de l'imparfait « il pouvait ressusciter les morts » montre que les deux personnages sont désormais impuissants. Ils ont perdu leur pouvoir et vivent désormais dans une amère nostalgie :

« - Nous étions les deux plus grands artistes de tous les temps, dit son compagnon, tous ceux qui connaissent l'histoire du music-hall vous le confirmeront. Les deux plus grandes étoiles du monde du spectacle. Des têtes d'affiche, incontestablement. La faveur des foules, l'adulation des rois. Et mon ami Jack, ici présent, était le plus grand de tous. Plus grand que moi, je le reconnais. Nous faisons notre numéro ensemble, mais c'était lui le patron.¹⁰⁹¹»

Ce passage accrédite, comme celui qui le précède, nos hypothèses : le music-hall symbolise le monde, Jack et son compagnon figurent le pouvoir de l'Église qui, par le passé, possédait « La faveur des foules » et « l'adulation des rois ».

Revenons maintenant au dictateur Almayo et essayons de comprendre la signification de sa mort. Quand le dictateur déchu fait irruption dans la chambre de l'illustre prestidigitateur, il est déconcerté par l'état peu reluisant où il trouve le *maestro*. Celui-ci, à peine réveillé, bâille ostensiblement, les bretelles pendantes : « *La réalité était si banale, si triviale, qu'il lui fallut rassembler tout son*

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* pp. 423-424.

¹⁰⁹¹ *Ibid.* p. 423.

*courage et toute sa foi pour persister à croire*¹⁰⁹²». Et lorsque Jack exécute le numéro, l'allusion à la déité déchuée devient encore plus évidente :

*« Voilà, dit gravement le vieil homme. Je m'élève lentement, irrésistiblement, toujours plus haut... je suis environné de lumière... je suis sur un nuage, vous entendez le chœur des anges... Il était lourdement planté sur la carquette usée, la braguette déboutonnée, les bretelles entre les jambes, battant l'air de ses bras.*¹⁰⁹³»

Cet extrait illustre parfaitement la dualité entre l'illusion de l'idéal (élévation, lumière, nuage, chœur des anges) et la trivialité de la réalité (lourdeur, carquette usée...). À la fin de la prestation, Jack, désemparé, comprend qu'il a lamentablement échoué à faire illusion, et Almayo s'écrie furieusement : *« Espèce de clochard [...] J'en ai vu des centaines comme toi. Tu es nul. Tu n'existes pas.*¹⁰⁹⁴»

On comprend que le dictateur José Almayo a totalement et définitivement perdu l'essence de sa vie, la foi : « Tu n'existes pas ». Il aurait aimé, avant de mourir, avoir la certitude qu'un monde supraterrrestre existe, et était même prêt à se laisser duper pour rester dans l'illusion, mais il a égaré sa naïveté et sa crédulité. Par conséquent, Almayo n'a plus aucune raison de vivre car, comme il le reconnaît lui-même, sans la foi il serait resté dans son village, il n'aurait jamais pu accéder aux plus hautes fonctions de l'État et ne serait jamais devenu le puissant dictateur craint dans toute l'Amérique latine. En perdant la foi, la mort devient l'unique salut possible pour le dictateur déchu.

Ainsi, avec le personnage de Jack, nous assistons au parachèvement de la dégradation de tous les mythes et de tous les idéaux que porte le roman, et par conséquent la désacralisation totale du monde. On peut aussi vérifier une nouvelle fois que la quête de l'absolu, de par l'outrance qu'elle implique, au lieu de *réenchanter* le monde, débouche nécessairement sur la consolidation du non-sens.

¹⁰⁹² *Ibid.* p. 422.

¹⁰⁹³ *Ibid.* p. 427.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* p. 428.

Pourtant, contrairement au Caligula de Camus qui renchérit et renforce le non-sens, le dictateur Almayo tente de le fuir tout au long de sa vie. En effet, Caligula est tourné vers l'avenir. Il est porté par un élan messianique et apparaît comme un briseur d'idoles, un démystificateur forcené, un faux-prophète désirant fonder un monde nouveau où le possible et l'impossible se confondraient. En revanche, le dictateur Almayo subit et refuse la désacralisation qui caractérise son époque. Il dissimule des figures mythologiques archaïques, celles des antiques divinités amérindiennes. Mais au-delà de ces références mythologiques, l'imaginaire chrétien est présent dans le roman (en témoigne la figure de Satan avec laquelle le dictateur tente vainement de pactiser). En ce sens, Almayo semble porter en lui-même l'affrontement entre le sacré mythique et le religieux chrétien. Cependant, ces deux héritages, dans un cas comme dans l'autre, se désagrègent face aux exigences du monde moderne.

En guise de conclusion, nous rappellerons que la quête d'un réenchâtement absolu, qui consiste à nier la réalité en adhérant aveuglément aux mythes, aboutit nécessairement à la démesure et à une perte de lucidité totale. Cependant, les personnages garyens et camusiens ont beau se révolter, nier absolument le réel, celui-ci, pour ainsi dire, a toujours le dernier mot. Du reste, l'inaccessibilité de *l'impossible* et les revers de la révolte métaphysique ont pour conséquence de renforcer le non-sens. Ce dernier peut prendre dans les textes la forme d'une dégradation des mythes.

Ainsi en est-il, non seulement de la figure de Faust dont les deux auteurs nient l'élan vers l'absolu et la validité de son pacte, mais aussi du mythe de Don Juan que Gary dénigre et raille, tandis que Camus traite la statue du Commandeur par la dérision et par l'absence. Prométhée, quant à lui, soit qu'il évoque dans les textes du corpus la quête du chef-d'œuvre absolu, soit qu'il incarne le modèle d'une révolution généreuse, n'échappe pas non plus à la détérioration, puisque sa révolte échoue dans les deux cas. Enfin, la figure mythique du tyran est entraînée dans la spirale d'une démythification généralisée, que cette dernière soit subie,

comme c'est le cas pour le dictateur Almayo, ou voulue et mise en pratique comme le fait le Caligula camusien.

Mais pourquoi les deux écrivains ont-ils éprouvé le besoin de remettre en question les mythes qu'ils traitent dans leurs textes ? Quel est l'aboutissement de cette démythification ? Mène-t-elle vers le renforcement du nihilisme ou vers son dépassement ?

TROISIEME PARTIE

Le réenchantement lucide

CHAPITRE I

Un équilibre précaire

1. L'exaltation des contraires

Albert Camus et Romain Gary, en remettant en question les mythes, en représentant dans leurs textes l'échec systématique de la révolte, n'ont fait, en vérité, que décrire le malaise de leur temps. Malaise lié, comme nous l'avons déjà vu, à la crise des valeurs qui sévit en Europe depuis la fin du XIX^e siècle. Les deux auteurs ont également voulu dénoncer une époque où la tentation de l'absolu a très souvent pris le visage du fanatisme idéologique et de la fureur nihiliste. Camus et Gary ont donc tenté de faire apparaître dans leurs œuvres la puissance ténébreuse des mythes archaïques ou modernes, qui gouvernent et aveuglent les hommes quand ces derniers les ignorent ou lorsqu'ils abolissent toute distance critique à leur égard.

C'est pourquoi, les deux écrivains revendiquent une sorte de *lucidité* face aux mythes. Une lucidité rendue d'autant plus nécessaire que les régimes totalitaires du XX^e siècle ont eu systématiquement recours à des symboles et des références mythiques pour asseoir leur pouvoir absolu. C'est dans cette perspective, rappelons-le, que Gary a écrit : « *Il y a la magie noire et la magie blanche. Le fascisme aussi était une mythologie*¹⁰⁹⁵ ».

En fait, la lucidité camusienne et garyenne renvoie à ce que l'on pourrait qualifier de *réenchantement lucide*. Celui-ci consiste, comme nous allons le voir, à réhabiliter la pensée mythique, à jouir de l'envoûtement de l'imaginaire, sans pour autant renier le réel et la raison. Il s'agit de maintenir une distance critique vis-à-vis des mythes ou des idéaux, en les remettant en cause, afin de se prémunir de tout aveuglement, et de mettre les mythes au service de la création littéraire.

Toutefois, en démythifiant les grandes figures qui enfièvre l'Occident depuis des siècles, en les banalisant à travers le rationalisme, l'ironie ou le dénigrement,

¹⁰⁹⁵ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op.cit., p.272.

Camus et Gary ne risquent-ils pas de renforcer le nihilisme qu'ils dénoncent ? À vrai dire, la crise du sens et des valeurs n'est pas considérée par les auteurs étudiés comme une perte ou une déchirure. Au contraire, comme nous l'avons déjà évoqué, Gary y voit une « *absence heureuse d'absolu*¹⁰⁹⁶ », offrant l'occasion de dépasser le nihilisme par lui-même en rendant le monde à nouveau disponible pour la création de nouvelles valeurs. De même, rappelons-le aussi, Camus cherchant à savoir, dans *Le Mythe de Sisyphe*, si la vie doit nécessairement « *avoir un sens pour être vécue* », en arrive à la conclusion qu'elle « *sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens*¹⁰⁹⁷ ».

D'autre part, la remise en question par les auteurs étudiés, dans certains de leurs textes, des mythes qui leur sont chers, des aspirations et des valeurs auxquelles ils adhèrent, peut être interprétée comme une manière de les tester et de vérifier leur authenticité. La démythification peut ainsi donner lieu, de manière paradoxale, à une extraordinaire manifestation de certitude. C'est dans cette optique que Romain Gary a pu écrire :

*« Je demeure entièrement fidèle, aux aspirations que je moque et agresse dans mes livres afin de mieux en éprouver la consistance et la solidité. Depuis que j'écris, l'ironie et l'humour ont toujours été pour moi une mise à l'essai de l'authenticité des valeurs, une épreuve par le feu à laquelle un croyant soumet sa foi essentielle, afin qu'elle en sorte plus souriante, plus sûre d'elle-même, plus souveraine. »*¹⁰⁹⁸

Certes, les deux écrivains mettent souvent l'accent sur les dangers des mythes et des symboles lorsque l'homme abandonne tout contrôle critique à leur égard, mais ils ne veulent pas pour autant renoncer aux mythes. Or, il va de soi que l'homme moderne ne peut plus, comme ce fut le cas pour ses lointains ancêtres, s'adonner à une pensée mythique pure et intégrale. En ce sens, la démythification, à laquelle s'adonnent Camus et Gary, laisse transparaître une

¹⁰⁹⁶ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁰⁹⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p.78.

¹⁰⁹⁸ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1981, p. 11, cité par Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 361. Cf. Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 322 : « *on peut même représenter cette ironie essentielle comme une suprême approbation : tout ce qui accepte l'épreuve de l'ironie, de la moquerie, de la satire, de l'art, de la parodie, tout ce qui accepte le défi et la provocation prouve sa tranquille assurance par l'acceptation de la remise en question.* »

préoccupation qui leur est commune : celle de la place du mythe et du rôle qu'il peut jouer dans le monde problématique et désacralisé de la modernité. En fait, les deux écrivains ont proposé des visions assez similaires, dans la mesure où chacun à sa manière a tenté de mettre en dialogue le mythe avec la rationalité et le réel.

Albert Camus, tout d'abord, va examiner, dans *Le Mythe de Sisyphe*, le rapport entre la raison et le mythe par l'intermédiaire de la création littéraire. Il part du postulat que toute explication rationnelle, philosophique ou scientifique, qui se proposerait d'embrasser le réel dans sa complexité infinie, est inéluctablement vouée à l'échec. Car toute explication est dérisoire pour quiconque a pris conscience de la radicale absurdité de l'existence. C'est pour cette raison que Camus estime que « *le sort de [la] pensée n'est plus de se renoncer mais de rebondir en images* ». Il ajoute :

« Elle se joue – dans des mythes sans doute – mais des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine et comme elle inépuisable. Non pas la fable divine qui amuse et aveugle, mais le visage, le geste et le drame terrestres où se résument une difficile sagesse et une passion sans lendemain¹⁰⁹⁹ ».

Si Camus considère que le sort de la pensée « se joue dans des mythes », il s'empresse pourtant de préciser : « des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine ». Il marque ainsi une distance vis-à-vis de la pensée mythique, dans la mesure où il ne veut l'aborder ni comme un objet de foi qui « aveugle », ni comme un objet poétique à la manière d'une dilettante en quête de distraction. En fait, l'auteur du *Mythe de Sisyphe* ne s'intéresse qu'au « drame terrestre » que les mythes expriment, et à « la difficile sagesse » qu'ils nous enseignent, celle d'une « passion sans lendemain », c'est-à-dire d'une passion lucide, ou plus exactement d'une ferveur pour le monde de l'ici-bas dont Camus a fait son « *Royaume*¹¹⁰⁰ » et sa « *divinité*¹¹⁰¹ ».

¹⁰⁹⁹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., pp. 158-159.

¹¹⁰⁰ Albert Camus, *Carnets I*, op.cit., p.17.

¹¹⁰¹ Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p.14.

En somme, tout en refusant l'hégémonie du discours philosophique, Albert Camus fait du mythe subordonné à la lucidité, épuré de toute superstition, une parole de l'avenir. Il ne s'agit donc pas de restaurer les croyances désuètes des hommes primitifs, mais au contraire d'ouvrir de nouvelles perspectives à la création littéraire et à la pensée. Car si le réel demeure irréductible à toute explication rationnelle, globale et définitive, rien ne nous interdit, en revanche, de le « *mimer*¹¹⁰² », c'est-à-dire d'accroître sensiblement son intensité à travers la dimension symbolique des mythes et de l'imaginaire. Or, qui mieux que la littérature, et particulièrement l'art romanesque, art existentiel par excellence, peut permettre une telle entreprise ?

C'est dans cette perspective que Camus entend capter la pensée philosophique dans le roman, car pour lui « *un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en image*¹¹⁰³ ». Il possède sa propre « *logique, ses raisonnements, son intuition et ses postulats. Il a aussi ses exigences de clarté*¹¹⁰⁴ ». Le roman est donc, selon Camus, un instrument de connaissance et de compréhension du monde, « *à la fois relatif et inépuisable*¹¹⁰⁵ », qui permet, à travers les grandes images qu'il propose, d'appréhender le réel, de poser des questions de philosophie première, et d'aborder les grandes interrogations existentielles que l'homme se pose sur le sens de sa présence au monde.

Autrement dit, Camus considère que la littérature peut permettre une interprétation *cohérente* de la réalité bien que cette cohérence ne soit pas formulée dans un langage conceptualisé. La narration est de ce fait productrice de pensée, non pas d'une pensée théorique, mais d'une pensée fondée sur *l'imaginaire*, et ayant, par conséquent, recours à une logique tout à fait différente de la logique purement rationnelle : le concept y est remplacé par l'image, la logique par l'esthétique, le syllogisme par la métaphore.

¹¹⁰² Cf. *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 138 : « *Incapable de sublimer le réel, la pensée s'arrête à le mimer.* »

¹¹⁰³ Cité par Jean Sarocchi, *Camus, op.cit.*, p. 15.

¹¹⁰⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 137.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

Mais quel est le fondement de cette pensée basée sur l'imagination ? Et quel rapport entretient-elle avec le mythe ? Pour répondre à ces questions, il nous faut rappeler ici que la raison peine à résoudre un certain nombre de questions existentielles qualifiées par les spécialistes de *mythologèmes* : *la question de la vie et de la mort ; celle du bien et du mal ; la question de l'altérité ; la place de l'homme dans le monde ; d'où vient-il et où va-t-il ?* Il va de soi que ces questions ne peuvent trouver de solutions satisfaisantes, « *si l'on s'en tient, comme le souligne Simone Vierende, à la logique courante dite du "tiers exclu"*¹¹⁰⁶ », c'est-à-dire celle à laquelle nous avons recours au quotidien, et sur laquelle s'appuie une bonne partie de la science et de la philosophie.

Pour aborder les grandes questions existentielles, il faut avoir recours, d'après Simone Vierende, à une autre forme de logique, qui donne pour sa part « *la place majeure à l'imaginaire* », et qu'elle qualifie de « *logique du tiers inclus*¹¹⁰⁷ ». Celle-ci se déploie, par exemple, dans l'art, la poésie, les mythes, les rêves ou encore dans le mysticisme. Simone Vierende donne une illustration de cette logique en ayant recours à une figure de rhétorique : « l'oxymoron », qui renvoie à la combinaison dans un même groupe syntaxique de deux notions antinomiques.

L'exemple du célèbre oxymore nervalien du « *soleil noir*¹¹⁰⁸ », ou encore celui de la « *campagne* » algérienne « *noire de soleil*¹¹⁰⁹ » que Camus évoque dans *Noces*, font coïncider et unissent dans une même image deux pôles radicalement opposés : la lumière solaire et les ténèbres, mais « *de sorte que l'on n'a pas affaire à du gris*, précise Simone Vierende, *mais à un noir plus profondément sombre et à une lumière plus éclatante, en même temps*¹¹¹⁰ ». Ainsi, il existe, comme l'écrit André Breton dans *Le Second manifeste du surréalisme*, un certain niveau de pensée où

¹¹⁰⁶ Simone Vierende « Mythocritique et mythanalyse », in IRIS, n° 13, 1993, p. 43-56, <https://fr.scribd.com/document/294233296/Mythocritique-Et-Mythanalyse>

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ Albert Camus, « Noces à Tipasa », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.* p. 11.

¹¹¹⁰ Simone Vierende « Mythocritique et mythanalyse », *op.cit.*

: « *la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement*¹¹¹¹ ».

En outre, la notion “d’oxymoron” est cruciale, car elle constitue sans doute la structure fondamentale des mythes. Ces derniers, en effet, semblent dramatiser, par l’intermédiaire du récit et des symboles qui y sont agencés, les aspirations profondes et contradictoires de la psyché humaine, car comme l’affirme Christine Chelebourg :

« *Les combats narrés par les mythes ne sont autres, en définitive, que ceux qui opposent nos aspirations contraires. En termes littéraires, on pourrait dire que les mythes constituent des récits métaphoriques de nos conflits intimes.*¹¹¹² »

Collette Astier, pour sa part, dans un article intitulé *Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique*, appréhende la mythologie comme une « *double représentation du désir saisi dans son expansion et dans sa précarité.*¹¹¹³ ». Dans ce même article, Astier n’est pas loin de considérer que l’une des lois fondamentales régissant l’articulation de l’ensemble des mythes serait celle du *contraste*. Tout mythe semble ainsi, selon elle, pouvoir « *être lu au moyen de couples antithétiques*¹¹¹⁴ ».

On pourrait même donner la définition minimale du mythe, à la manière du poète Fernando Pessoa, en le réduisant à un oxymoron : il est « *le rien qui est tout*¹¹¹⁵ ». Le mythe est donc issu d’un rapport de force paradoxal, lieu où s’affrontent des significations contraires : il est à la fois question et réponse, présence et absence, affirmation et négation, mensonge pour les sceptiques et les incrédules, vérité

¹¹¹¹ André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1947. Cité par Simon Vierre, *Ibid.*

¹¹¹² Christine Chelebourg, *L’imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27.

¹¹¹³ Colette Astier, « Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 1180.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ Cité par Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours, op.cit.*, p. 63. Cf. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 463 sq.

absolue pour les croyants, « *illusion évanescence*, selon Pierre Brunel, *mais aussi une réalité plus vraie que le vrai*¹¹¹⁶ ».

C'est précisément parce que le mythe est « *tendu entre des forces antagonistes, entre des sens contradictoires* », assure Pierre Brunel « *qu'il peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence*¹¹¹⁷ ». Or, justement, l'œuvre de Camus, comme nous avons pu le constater tout au long de cette recherche, laisse sans cesse transparaître des couples bipolaires qui structurent l'ensemble des mythes que Camus actualise : (ombre et soleil, minuit et midi de la pensée, exil et royaume, envers et endroit du monde, démesure et mesure, révolte et consentement). Cette série d'éléments antithétiques mais indissociables, qui apparaissent à l'analyse, trouvent leur formulation la plus aboutie dans une image que Camus a évoqué dans le dernier chapitre de *L'homme révolté* : celle de l'arc d'Ulysse. Cet arc « *de la plus haute tension*¹¹¹⁸ » symbolise ce que Camus appelle dans ses *Carnets* : « *la mesure lieu de contradiction*¹¹¹⁹ ».

Tendre l'arc, revient, comme le note Jean Sarocchi, à « *maintenir en soi des postulations contraires, et ne rien renoncer*.¹¹²⁰ » Autrement dit, l'arc odysseén correspond chez Camus au refus de toute démesure et au maintien en soi d'une tension permanente entre des aspirations opposées, c'est-à-dire, le maintien d'un équilibre entre l'imaginaire et le réel, le mythe et la raison... Camus a d'ailleurs proposé, dans *l'Envers et l'Endroit*, la formule concise de ce processus mental : « *entre oui et non* », qu'il a sans doute trouvé chez Nietzsche¹¹²¹, et qu'il élargie dans *L'homme révolté* ou dans *Les Justes*, comme nous l'avons vu, pour en faire le symbole de la révolte authentique.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹¹¹⁸ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 382.

¹¹¹⁹ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p. 248.

¹¹²⁰ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 55.

¹¹²¹ Cf. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Sigma Editions, p.79 : « *Formule du bonheur : un oui, un non, une ligne droite, un but...* »

Rappelons que la formule camusienne « *entre oui et non*¹¹²² » ne doit pas être interprétée comme la représentation d'une posture modérée qui tenterait de réconcilier les antagonismes. Elle est, à l'inverse, lucidité héroïque, *rivalité* et « *exaltation des contraires*¹¹²³ », car Camus refuse de choisir entre deux extrémités et aspire à atteindre les deux à la fois : « *entre cet endroit et cet envers du monde, écrit-il, je ne veux pas choisir*¹¹²⁴ ». C'est en ce sens qu'Emmanuel Mounier constate que Camus « *n'annule pas les opposés, il exacerbe leur opposition, il les met en court-circuit*¹¹²⁵ ».

On pourrait ici déduire que la volonté de Camus de maintenir – dans ses rapports au monde et à lui-même –, des postulations antinomiques, semble dévoiler le désir profond d'atteindre en l'exprimant, à travers la création littéraire, ce que Roger Grenier a qualifié, à propos des aspirations de Camus, « *d'extase lucide*¹¹²⁶ », ou autrement dit, d'accéder à ce que nous avons désigné sous le nom de « *réenchantement lucide* ». Justement, cette expression, notons-le au passage, relève elle-même de l'oxymore, car elle fait coïncider et évoque en même temps le réel et l'imaginaire.

En fait, « *pour créer la beauté* », affirme Camus, l'artiste « *doit en même temps refuser le réel et exalter certains de ses aspects*¹¹²⁷ ». En d'autres termes, si l'art conteste par définition la réalité, il ne doit pas pour autant se dérober à elle. Car c'est justement à travers l'art, et la mise sous tension qu'il permet entre l'irréel et le réel, que le mythe devient pour Camus capable de rendre possible le dépassement de la condition humaine, « *fût-ce de façon désespérée et par le seul acte de créer*¹¹²⁸ », comme l'écrit à juste raison Simone Vierende.

C'est dans cette même perspective de rivalité entre le réel et l'imaginaire que Romain Gary a appréhendé la question de la place du mythe dans la modernité, et

¹¹²² Albert Camus, « Entre oui et non », dans *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 68.

¹¹²³ Albert Camus, *Carnets III*, *op.cit.*, p. 248.

¹¹²⁴ Albert Camus, « L'Envers et l'Endroit », dans *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 118.

¹¹²⁵ Emmanuel Mounier « Albert Camus ou l'appel des humiliés », dans *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1970, p. 84.

¹¹²⁶ Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, *op.cit.*, p. 89.

¹¹²⁷ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op.cit.*, p. 323

¹¹²⁸ Simone Vierende, « Mythocritique et mythanalyse », *op.cit.*

le rôle qu'il peut jouer dans la création romanesque. Gary estime que le roman offre au créateur l'occasion de se démultiplier, d'expérimenter l'altérité et de vivre à travers ses propres personnages des réalités diverses. En d'autres termes, le roman est perçu comme le moyen de créer d'autres mondes, d'autres réalités et de se soustraire aux limites que nous impose le monde réel. De là, émane cette rivalité constante, voire obsessionnelle, entre irréalité et réalité irradiant l'œuvre entière de Gary. Ainsi, il confie, rappelons-le, dans *La Promesse de l'aube* :

« *Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais, une vie pleine de sens, de justice et de compassion.*¹¹²⁹ »

Justement, la fiction romanesque, en tant qu'espace de transgression des frontières entre le possible et l'impossible, constitue le lieu naturel où le mythe va venir prendre place pour se déployer. Car pour Gary, comme pour Camus, le mythe, tel qu'il est actualisé ou créé par la fiction littéraire, apparaît comme une sorte de médiateur, le lieu privilégié où s'affrontent des forces antagonistes et irréconciliables, et où le réel et l'imaginaire se défient.

Christophe Pérez, dans *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, s'est interrogé sur la conception garyenne du mythe. En s'inspirant des travaux de Jørn Boissen¹¹³⁰ sur l'œuvre de Gary, Pérez a pu déduire et synthétiser l'idée que l'auteur de *La Promesse de l'aube* se faisait des rapports entre le réel et l'imaginaire, tout en mettant en lumière la distinction garyenne entre mythe et fiction littéraire. Selon Pérez, Gary conçoit le domaine de la fiction sur trois niveaux : la réalité, l'histoire et le mythe :

- **La réalité** : elle renvoie à une pure description des faits. Le locuteur tente de décrire de manière neutre les événements auxquels il assiste. Christophe Pérez parle en ce sens de « *degré zéro de la fiction*¹¹³¹ ».

¹¹²⁹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 160.

¹¹³⁰ Jørn Boissen, *A l'assaut de la réalité, Fiction et vérité dans l'œuvre de Romain Gary*, thèse de doctorat, sous la direction de Paul Bétérous, Université Michel Montaigne, Bordeaux III, septembre 1994.

¹¹³¹ Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 22.

- **L'histoire** : elle correspond au *premier niveau de la fiction*, car elle a recours à l'imaginaire. Le locuteur ne se contente plus de rapporter des faits de manière "objective", mais il a également tendance à interpréter, donc à modifier et à altérer volontairement le réel.
- **Le mythe** : il correspond à la fois au premier niveau de la fiction, car il est soumis à une logique qui est celle de *l'imaginaire*, tout en étant lié au réel, étant donné qu'il peut être perçu comme une réalité plus vraie que le vrai, du moins dans les cas où il constitue un objet de foi.

De là, Christophe Pérez tire une structure dialectique en trois termes :

« 1° la réalité qui se spécifie par son authenticité, 2° l'histoire fictionnelle qui se spécifie par son inauthenticité et son monde imaginaire, 3° le mythe qui, tout en étant imaginaire, revient à l'authenticité de la réalité. ¹¹³²»

On peut constater ici que comme dans toute dialectique, le troisième terme renvoie au premier tout en correspondant au second. En effet, si le réel se caractérise par son « authenticité » et apparaît comme une puissance active, se suffisant à lui-même et s'imposant « *par la force de sa propre masse* ¹¹³³ », la fiction littéraire, pour sa part, se « spécifie par son inauthenticité » et son caractère *second*, c'est-à-dire qu'elle renvoie toujours à une réalité qui la précède et qu'elle redouble en la transformant. En revanche, le mythe qui naît de la rencontre entre le monde réel et l'imaginaire, est nécessairement double et ne peut se réduire, selon Pérez, ni au réel, puisqu'il appartient au domaine du symbolique, et qu'il transcende *ce qui est* ; ni à la fiction littéraire puisqu'il peut susciter la croyance, ou du moins l'adhésion ou encore la *fidélité*. Le mythe est donc supérieur à la simple fiction, du fait de l'adhésion qu'il suscite. Il peut même, selon l'auteur de *Pour Sganarelle*, rivaliser avec le réel, et donc l'influencer et le transformer.

Pour illustrer le pouvoir *ontologique* du mythe, Romain Gary a donné un exemple vivant, celui du général de Gaulle pour lequel il éprouvait une admiration sans bornes. Selon Gary, Charles de Gaulle (qu'il qualifie de

¹¹³² *Ibid.* p. 23.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 37.

« [rêveur-réaliste]¹¹³⁴ »), en créant le personnage du *Général*, en unissant les contraires – le réel au rêve –, et en montrant une fidélité sans faille à l'idéal qu'il avait placé au-dessus de lui-même, a pu transformer le destin de la France et devenir lui-même une sorte de *mythe vivant* :

« On n'a jamais vu une telle entreprise, et cela sans imposture, sans illusionnisme, pour ne pas dire sans charlatanisme, car le Général vit le rôle qu'il s'est donné, par chaque fibre de son être, de toute son âme. Il ne fait pas illusion, comme on l'a dit parfois ; il a accédé à l'authenticité par imitation, sans aucun doute, mais il s'est rapproché du mythe autant qu'il est possible à un homme, et j'ai déjà écrit cent fois et je ne cesserai de répéter jusqu'à mon dernier souffle, en cet âge de "démystification", que l'homme n'est digne de ce nom que lorsqu'il poursuit le mythe de l'homme qu'il a lui-même inventé avec ferveur et amour, et qu'une civilisation n'est digne de ce nom que lorsqu'elle parvient à diminuer la marge de l'irréalisable entre l'homme, donnée réelle, et l'homme, donnée imaginaire.¹¹³⁵ »

Sous l'action conjuguée des sciences et des techniques, de la raison, de l'individualisme, etc., la puissance du réel, « en cet âge de démystification », démythifie le monde, le fragmente, limite l'homme à ses déterminations biologiques, historiques et sociales, qui compromettent irrémédiablement son désir d'autonomie. Au contraire, le mythe peut offrir une occasion de transcender le réel, à condition que l'homme ne cesse jamais de le poursuivre, et qu'il soit fidèle à cette *fiction* qu'il a lui-même inventé.

Néanmoins, il faut rappeler encore une fois que la révolte contre le réel, lorsqu'elle est portée par une négation absolue, est systématiquement dénoncée par Romain Gary. Au contraire, l'auteur de *La Promesse de l'aube* n'a jamais cessé, à la manière de Camus, de revendiquer le maintien d'une *lucidité déchirante*, afin « de trouver un équilibre [...] entre ce qui est notre donnée première biologique, animale, et notre 'part Rimbaud'¹¹³⁶ », ce qui revient à maintenir une

¹¹³⁴ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, sous la direction de Paul Audi, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 11,

¹¹³⁵ Romain Gary « À la recherche du "Je" gaullien » dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, op.cit., pp. 76-77.

¹¹³⁶ Romain Gary, *La Nuit sera Calme*, op.cit., p. 313.

tension harmonieuse entre nos appétits inférieurs et notre volonté spirituelle. C'est là, justement, tout l'enjeu du réenchantement lucide.

Au cours des prochaines pages, nous allons tenter de mettre en lumière l'inscription dans certains textes du corpus de ce que nous avons qualifié de réenchantement lucide. Nous nous pencherons d'abord sur l'œuvre d'Albert Camus puis celle de Romain Gary. Si comme nous avons pu le constater précédemment, la quête d'un réenchantement absolu mène fatalement à l'échec de la révolte, au nihilisme et à la dégradation des mythes, le rééquilibrage entre l'imaginaire et le réel par l'intermédiaire de la création littéraire, devrait permettre de ressusciter les mythes, et peut-être même, de les *vivre* pleinement.

2. L'ivresse lucide

Si l'on se penche sur certains textes d'Albert Camus, particulièrement ceux écrits en Algérie – durant la période qui précède la guerre et son départ pour la France, en 1940 –, à savoir les recueils *L'Envers et l'Endroit*¹¹³⁷ et *Noces*¹¹³⁸, et le roman *La Mort heureuse*¹¹³⁹, on peut constater que ces premiers écrits se démarquent d'un certain point de vue du reste de l'œuvre. En effet, ces textes solaires, souvent lyriques, expriment d'une manière éblouissante, non pas encore la révolte contre l'injuste condition de l'homme, mais surtout le consentement au réel et une sorte de communion primitive avec le monde. C'est donc sur ces textes de jeunesse, où Camus évoque son amour de la vie, qu'il nous faut à présent nous attarder pour mettre en lumière le thème du *réenchantement lucide*.

Dans ces textes, très proches de leur auteur, Camus évoque souvent son enfance, l'amour de son pays, la pauvreté et la fierté des siens. Mais si l'auteur de *L'Envers et l'Endroit* était issu d'une famille très pauvre, et s'il a été privé de l'aisance matérielle durant ses jeunes années, il a pourtant joui, comme il le

¹¹³⁷ Les essais qui sont réunis dans *L'Envers et l'Endroit* ont été écrits en 1935 et 1936, lorsque Camus avait vingt-deux ans. Le recueil a été publié en 1937 par Edmond Charlot.

¹¹³⁸ Les quatre textes rassemblés dans le recueil *Noces* ont été écrits entre 1936 et 1937. Ils seront d'abord publiés en 1938 et en 1939 chez Edmond Charlot, puis chez Gallimard sous le titre « *Noces ; (suivi de) l'Été* »

¹¹³⁹ *La Mort heureuse* est le premier roman d'Albert Camus. Ce texte écrit entre 1936 et 1938, ne sera publié que onze ans après la mort de son auteur, le 4 avril 1971, aux éditions Gallimard.

rapporte lui-même à maintes reprises, d'une enfance heureuse, lumineuse et insouciante, puis d'une jeunesse en prise direct avec la nature méditerranéenne, son ciel azuréen, ses plages et son soleil, qui constituaient pour le jeune algérois autant de richesses inépuisables, dont il jouissait immodérément. Sans doute Camus est-il devenu par la suite écrivain pour exprimer et ressusciter, à travers la création littéraire, cet accord avec le monde qui marqua la première partie de sa vie.

Mais son époque, caractérisée par la guerre et la tyrannie, comme nous l'avons déjà mentionné, lui refusera toujours le recouvrement de la plénitude qui a été la sienne, et qu'il cherchera sans cesse à reconquérir. Camus sera, en effet, contraint dans sa vie et surtout dans son œuvre de se mettre en règle avec son temps, en témoignent les thèmes de l'exil, du nihilisme, de l'absurde, du meurtre, du mal, etc., qu'il ne cessera d'aborder aussi bien dans ses textes littéraires que dans ses essais.

Rappelons ici que Camus a dénoncé dans son œuvre les deux visages du nihilisme contemporain. Celui d'abord d'une révolte qui « *accepte aveuglément ce qui est* », et qui « *crie le oui absolu*¹¹⁴⁰ » ; le réel s'impose alors avec tant de force qu'il écrase et nie l'homme, aboutissant au désenchantement absolu. À l'autre extrémité de la pensée, on trouve le second visage du nihilisme, celui d'une révolte aveugle, qui « *déifie, selon Camus, le refus total de ce qui est, le non absolu*¹¹⁴¹ ». Dans cette seconde perspective, l'homme conteste le réel avec une obstination telle qu'il finit par nier ses semblables et jusqu'à l'humanité qu'il porte en lui-même.

Dans les deux cas, affirme Camus, la révolte, soit qu'elle adhère totalement au réel, soit qu'elle le conteste de manière absolue, « *débouche sur le meurtre et perd le droit d'être appelée révolte*¹¹⁴² ». Or justement, le réenchantement lucide, tel que nous l'avons défini précédemment, apparaît comme une troisième voie, un refus

¹¹⁴⁰ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op.cit., p. 133.

¹¹⁴¹ *Ibid.*

¹¹⁴² *Ibid.*

porté par un consentement, une vision du monde qui permet de réconcilier le *possible* et *l'impossible*, *ce qui est* et *ce qui n'est pas*, ou autrement dit de jouir de l'envoûtement des sens et de l'imaginaire, sans pour autant renier le réel. À ce stade, deux questions s'imposent : Comment le monde et le réel sont-ils perçus, selon Camus, dans la perspective d'un réenchantement lucide ? Comment l'auteur des *Noces* a-t-il représenté ce thème dans ses textes ?

On trouve des éléments de réponse dans un petit texte intitulé « Amour de vivre », présent dans le recueil *L'Envers et l'Endroit*. Camus y décrit les longues heures qu'il a passé dans les jardins du petit cloître gothique de San Francisco, à Palma, et qui lui donnèrent l'occasion de vivre des instants de réconciliation et de communion avec le monde :

« Blotti au milieu du jardin, [...], je retrouvais une saveur nouvelle et pourtant familière. J'étais lucide et souriant devant ce jeu unique des apparences. Ce cristal où souriait le visage du monde, il me semblait qu'un geste l'eût fêlé. Quelque chose allait se défaire, [...] Seuls, mon silence et mon immobilité rendaient plausible ce qui ressemblait si fort à une illusion. J'entrais dans le jeu. Sans être dupe, je me prêtai aux apparences. Un beau soleil doré chauffait doucement les pierres jaunes du cloître. Une femme puisait de l'eau au puits. Dans une heure, une minute, une seconde, maintenant peut-être, tout pouvait crouler. Et pourtant le miracle se poursuivait. Le monde durait, pudique, ironique et discret [...]. Un équilibre se poursuivait, coloré pourtant par toute l'appréhension de sa propre fin. Là était tout mon amour de vivre : une passion silencieuse pour ce qui allait peut-être m'échapper.¹¹⁴³ »

Dans cet extrait, Camus décrit un moment de réenchantement et d'adhésion au monde. Cet instant « d'équilibre » précaire, « coloré [...] par toute l'appréhension de sa propre fin », balance de manière paradoxale entre une extase intense et une lucidité extrême : « j'étais lucide et souriant », écrit Camus. Dans ses *Carnets*, il parle aussi de « *lucide ivresse* », de « *dénuement souriant*¹¹⁴⁴ », ou encore de «

¹¹⁴³ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., pp. 105-106.

¹¹⁴⁴ Albert Camus, *Carnets I*, op.cit., p. 22.

*lucide et patiente ferveur*¹¹⁴⁵», qui consiste à allier les contraires, le *oui* et le *non*, à jouir du monde sensible jusqu'à s'y fondre, tout en demeurant conscient.

A cet égard, si Platon nous enseigne, à travers *l'Allégorie de la Caverne*¹¹⁴⁶, qu'il faut, au nom de la connaissance et pour atteindre le *monde intelligible*, celui des idées éternelles, se détacher du *monde sensible*, car ce dernier n'est constitué que par de trompeuses *apparences*, Camus revendique, au contraire, pour appréhender le réel, une sorte de *sensualisme*, une *ivresse des sens*. Ce qui revient à entrer dans le jeu des illusions que dénonce Platon, mais sans pour autant, précise Camus, en « être dupe ». Il s'agit donc d'aimer passionnément, mais aussi désespérément les splendeurs du monde, *même* si elles ne sont qu'apparences, ou plutôt, les aimer *justement* parce qu'elles ne sont qu'apparences, dans la mesure où elles doivent sans cesse périr et renaître métamorphosées dans le mouvement éternel du devenir.

Aussi, pour jouir du « chant du monde », pour éprouver l'allégresse que nous offre parfois la vie, Camus se dit prêt, dans ses *Carnets*, à demeurer « *prisonnier*¹¹⁴⁷ », « *enchaîné au fond de la caverne*¹¹⁴⁸ », c'est-à-dire à jouir des illusions sensibles, car précisément, ces instants d'exaltation et d'adhésion au monde, qui glissent entre les doigts comme des « *perles de mercure*¹¹⁴⁹ », n'ont de valeur que de par leur évanescence et leur fragilité. C'est dans ces moments de grâce, qui enchantent et désespèrent à la fois, et auxquels l'homme n'est que brièvement et exceptionnellement convié, que Camus place tout son « amour de vivre », car pour lui : « *il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre*¹¹⁵⁰ ».

Par ailleurs, l'extrait précédent, relatant les moments de plénitude exceptionnelle que l'auteur-narrateur a vécus dans un cloître des îles Baléares, semble riche d'enseignements, car il donne l'occasion de déduire la manière dont le réel est perçu du point de vue spatio-temporel dans la perspective d'un réenchantement

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁴⁶ L'allégorie de la Caverne est exposée par Platon dans le Livre VII de *La République*.

¹¹⁴⁷ Albert Camus, *Carnets I, op.cit.*, p. 16.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁵⁰ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'Endroit, op.cit.*, p. 107.

lucide. De prime abord, on remarque, concernant la perception de l'espace, que le lieu de la communion avec le monde, le jardin, apparaît comme un univers clos et protégé. Il est d'ailleurs lui-même emboîté dans le cloître de San Francisco.

Ce n'est donc pas un hasard si le narrateur se représente comme « blotti au milieu du jardin ». Ce havre de paix renvoie à l'image du refuge, de la caverne, ou encore à celle de l'île que nous avons étudiée précédemment. Le cloître espagnol et son jardin évoquent, de ce fait, le lieu mythique par excellence chez Camus, celui de l'univers à la fois clos sur lui-même et ouvert sur un paysage méditerranéen. Que l'on songe pour s'en convaincre à l'image « *mélancolique et rayonnante*¹¹⁵¹ » de Don Juan claustré dans un monastère espagnol, et admirant à travers « *une meurtrière brûlante, quelque plaine silencieuse d'Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît*¹¹⁵² ».

En vérité, Camus ne cherche pas dans les paysages méditerranéens, à la manière des romantiques, « *un monde fait à la mesure de l'homme* », mais au contraire, un monde « *qui se referm[er]ait sur l'homme*¹¹⁵³ ». Autrement dit, le paysage ne doit pas être l'occasion d'une projection de soi, il est au contraire altérité irréductible, à la fois fragment et résumé du monde, où le *moi*, pour s'accomplir, doit, comme le note Camus dans ses *Carnets*, « *disparaître* » et « *se dissoudre dans l'amour*¹¹⁵⁴ ». Dans cette optique, l'auteur de *L'homme révolté* a pu voir dans la rhétorique des univers clos, par exemple : « *les remparts chez Lucrèce, les couvents et les châteaux verrouillés de Sade, l'île ou le rocher romantique, les cimes solitaires de Nietzsche, [...]* », l'illustration « *du besoin de cohérence et d'unité* » qui habite l'homme. Car selon Camus, c'est uniquement dans « *ces mondes fermés* », en les reproduisant à travers la création artistique et littéraire, que « *l'homme peut régner et connaître enfin*¹¹⁵⁵ ».

Cependant, il nous faut rappeler ici que la clôture spatiale, comme nous l'avons montré durant la première partie de notre recherche, peut également être perçue

¹¹⁵¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 107.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'Endroit*, op.cit., p. 107.

¹¹⁵⁴ Albert Camus, *Carnets II*, op.cit., p. 316.

¹¹⁵⁵ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op.cit., p. 320.

dans l'œuvre de Camus de manière essentiellement négative. L'espace clos devient alors lieu d'exil, d'enfermement, de claustrophobie et de culpabilité comme c'est le cas dans *La Chute* ou dans *Le Malentendu* ; il peut aussi évoquer, comme dans *La Peste*, la ville fermée et labyrinthique où les hommes sont frappés par des fléaux ; dans *l'Énigme*, enfin, l'image de la *caverne platonicienne* s'inverse, elle n'est plus le refuge, lieu de la communion avec le monde sensible, mais associée à Paris¹¹⁵⁶, elle devient l'espace où se déploient l'abstraction et les délires idéologiques.

Dans « L'Amour de vivre », au contraire, le lieu clos du jardin est perçu comme un abri rassurant, intime et sacré qui rend possible la réconciliation des contraires et une véritable fusion avec le monde. L'espace clos permet, de ce fait, d'échapper pour quelques instants à l'angoisse du temps, à la banalité du quotidien et à la marche fatale de l'histoire qui écrase les hommes.

On peut, par ailleurs, noter que la restriction de l'espace est coextensive à la volonté de clôturer la temporalité. En effet, le narrateur de « L'Amour de vivre » s'inscrit dans l'instantanéité du présent. Il demeure « silencieux » et « immobile », car il désire ardemment figer l'instant d'extase et appréhende sa fin inéluctable. Pourtant, la clôture du temps apparaît souvent dans l'œuvre de Camus (nous l'avons vu précédemment) comme l'expression d'un monde désenchanté et désespérant, car n'ouvrant sur aucun horizon futur ; que l'on songe, par exemple, à Sisyphe condamné à poursuivre éternellement une tâche vaine et ingrate ; à Meursault emprisonné, souffrant de claustrophobie et perdant la notion du temps ; au Docteur Bernard Rieux confronté quotidiennement à la monotonie meurtrière de la peste, ou encore aux vieillards de « L'Ironie », lesquels se trouvent condamnés par la vieillesse à vivre dans un présent où ne règne que solitude et désespoir.

¹¹⁵⁶ Cf. Albert Camus, « L'Énigme », *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.*, p.150 : « Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité. Ainsi de l'étrange et fugitive renommée que cette ville dispense. »

Mais si la répétition est pour Sisyphe, Meursault, Rieux, etc. une malédiction et un châtement, dans le cas du réenchantement lucide, on constate chez Camus une inversion du rapport au temps. Les angoisses que ce dernier suscite ne sont plus niées, il y a, au contraire, une volonté de s'appropriier le présent, de le maîtriser en tirant profit de sa nature cyclique. La répétition, ce thème constant, mais implicite dans l'œuvre camusienne, n'apparaît plus alors comme l'une des manifestations de l'absurde, mais comme l'occasion d'accéder à l'éternité. On peut le constater par exemple dans *La Mort Heureuse*, où Camus promet, à travers le héros de son roman, Meursault, une sorte *d'amor fati*¹¹⁵⁷, où se conjuguent la vie et la mort, le désespoir et l'amour. Camus effleure aussi dans ce roman l'hypothèse nietzschéenne d'un éternel retour :

« À ses heures de lucidité, [Meursault] sentait que le temps était à lui et que dans ce court instant qui va de la mer rouge à la mer verte, quelque chose d'éternel se figurait pour lui en chaque seconde. Pas plus que le bonheur surhumain, il n'entrevoit d'éternité hors de la courbe des journées. Le bonheur était humain et l'éternité quotidienne. Le tout était de savoir s'humilier, d'ordonner son cœur au rythme des journées au lieu de plier le leur à la courbe de notre espoir.¹¹⁵⁸ »

Patrice Meursault découpe l'instant dans l'étoffe du temps, il le fixe dans cette course quotidienne « qui va de la mer rouge à la mer verte » et « *d'un soleil à un autre soleil*¹¹⁵⁹ », et lui confère, de manière paradoxale, grâce à sa nature cyclique, une dimension éternelle. Par conséquent, l'instant et l'éternité cesse d'être perçus comme contradictoires ; ils se rejoignent et permettent au héros de triompher de l'angoisse de la mort, et de conquérir une sorte *d'immortalité provisoire*, qui doit le mener à la *mort heureuse*. Bien évidemment, cette *éternité* ne se situe pas dans un quelconque au-delà, – lucidité et humilité camusienne obligent –, mais dans le

¹¹⁵⁷ « Amor fati » est une locution latine qui signifie « l'amour du destin ». Cette notion a été introduite dans le discours philosophique par Nietzsche : « *ma formule pour ce qu'il y a de grand dans l'homme est amor fati : ne rien vouloir d'autre que ce qui est, ni devant soi, ni derrière soi, ni dans le siècle des siècles. Ne pas se contenter de supporter l'inéluctable et encore moins de se le dissimuler – tout idéalisme est une manière de se mentir devant l'inéluctable –, mais de l'aimer* ». Cf. Friedrich Nietzsche, « Pourquoi je suis si avisé », dans *Ecce Homo*, cité par Luc Ferry, *Apprendre à vivre*, Barcelone, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 224.

¹¹⁵⁸ Albert Camus, *La Mort heureuse*, *op.cit.*, p. 139.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

monde de l'ici-bas, et dans « la courbe des journées », où chaque « *minute porte en elle sa valeur de miracle et son visage d'éternelle jeunesse*¹¹⁶⁰ ».

Pour finir, nous donnerons un dernier exemple de réenchantement, présent dans un texte du recueil *Noces*, intitulé « Noces à Tipasa ». Albert Camus y exprime, à travers un lyrisme exubérant, sans doute de la manière la plus aboutie, son adhésion *païenne* et *dionysiaque* à la nature, à la fois dans sa totalité et dans chaque fragment particulier qui la constitue. En outre, Camus célèbre dans ce petit texte, non seulement sa propre communion avec le monde et son adhésion au destin mortel, mais aussi « *le grand libertinage de la nature et de la mer*¹¹⁶¹ », « *le mariage des ruines et du printemps*¹¹⁶² », ainsi que « *l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer*¹¹⁶³ », autant de variations sur le thème des noces, qui laissent transparaître ce que Jean Sarocchi a pu qualifier de « *donjuanisme élargi à la nature*¹¹⁶⁴ ».

Dans cette perspective, Sarocchi va jusqu'à considérer que « *la mythologie intime de Camus tourne autour d'un inceste : l'union avec la terre-mère ou la mer primordiale* », tout en précisant que « *cet inceste est le propre de tout lyrisme*¹¹⁶⁵ ». D'ailleurs, on peut constater que Camus associe souvent son amour du monde à celui qu'il voue à la figure maternelle, cette mère silencieuse et mystérieuse qu'il a placé au cœur de son œuvre : « *l'indifférence de cette mère étrange ! écrit à cet égard Camus, il n'y a que cette immense solitude du monde qui m'en donne la mesure*¹¹⁶⁶ ». Or, comme le souligne Jean Sarocchi, « *commettre l'inceste, fût-ce par l'imagination poétique, c'est, peu ou prou, retourner au primitivisme* ». Il ajoute : « *Il y a, en effet, du primitif en Camus, ce "premier homme"*¹¹⁶⁷ ».

¹¹⁶⁰ Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p. 18.

¹¹⁶¹ Albert Camus, « Noces à Tipasa », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.* p. 13.

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ *Ibid.*, p.15.

¹¹⁶⁴ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 45.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p.44.

¹¹⁶⁶ Albert Camus, « Entre oui et non », *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 63.

¹¹⁶⁷ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 44.

Mais quelles sont les formes que va prendre ce *primitivisme* camusien dans « Noces à Tipasa » ? En fait, le texte donne à voir la volonté de desserrer les liens culturels pour accéder à une joie de vivre intense et élémentaire, en prise directe avec la nature et délivrée des contraintes sociales. « *La mélodie du monde*¹¹⁶⁸ », qui enchante Camus à Tipasa, est si prenante et si enivrante, qu'elle exalte ses sens au point d'abolir pour un temps la raison et la mesure, et de faire taire « *l'amère philosophie* », car « *hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout [...] paraît futile*¹¹⁶⁹ ». Aussi Camus proclame-t-il : « *je laisse à d'autres l'ordre et la mesure. C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier*¹¹⁷⁰ ».

Du reste, face à cette puissante *mélodie du monde*, même les mythes semblent perdre de leur éclat et de leur pertinence :

« *Bien pauvre sont ceux qui ont besoin de mythes, affirme Camus, ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. Je décris et je dis : 'Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs'*¹¹⁷¹ ».

Ou peut-être que le passage précédent, n'exprime pas, comme on pourrait le croire de prime abord, une perte de pertinence des mythes, mais bien au contraire leur triomphe. On s'en convaincra si l'on part du principe que pour pouvoir « avoir besoin de mythes », et par conséquent, affirmer que telle image ou tel récit est mythique, il faut faire preuve de scepticisme et maintenir une distance à leur égard. C'est-à-dire que pour l'homme moderne, le mythe est *mythe* justement parce qu'il renvoie à un récit fabuleux, fictif ou mensonger, issu de l'imaginaire ; tandis que pour l'homme des sociétés primitives, il n'est pas *mythe*, mais relève à l'inverse d'une *vérité* absolue et vivante qui fonde la vie des hommes et justifie leur présence au monde.

¹¹⁶⁸ Albert Camus, « Noces à Tipasa », dans *Noces* suivi de *L'Été*, *op.cit.* p. 14.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

De là, on peut déduire que ceux qui sont désignés par Camus comme ayant « besoin de mythes », sont peut-être les hommes modernes, qui très souvent ne les considèrent que comme de simples supports de satisfaction esthétique et affective, tandis que pour Camus, à Tipasa, en ce jour de noces avec le monde, toute distance avec les mythes est provisoirement abolie. Ils deviennent en quelque sorte *vérité sensible*, car « à Tipasa je vois, équivaut à je crois ¹¹⁷² ». Les mythes sont pour ainsi dire *vécues*, en témoigne le retour des dieux dans le monde :

« Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. À certaines heures, la compagne est noire de soleil ¹¹⁷³ ».

On trouve par ailleurs dans « Noces à Tipasa », une prise de distance à l'égard de la civilisation au profit de la nature, qui exprime elle aussi ce *primitivisme* que Sarocchi a associé à Camus. En effet, le narrateur se réjouit de voir les herbes grignoter les ruines romaines de Tipasa, et la nature reprendre aux hommes ce qui lui appartient. Le narrateur semble même s'identifier à ces ruines qui au fil des millénaires ont perdu « leur poli imposé par l'homme » ; elles « sont redevenues pierres » et « sont rentrées dans la nature ¹¹⁷⁴ ». On peut constater ici la présence de l'un des symboles fondamentaux de l'œuvre de Camus, celui de la *Pierre* que l'on retrouve, par exemple, dans le visage de Sisyphe qui à force de peiner « si près des pierres est déjà pierre lui-même ¹¹⁷⁵ », ou encore dans *La Mort heureuse*, où Patrice Mersault en mourant redevient « pierre parmi les pierres », et retourne « dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles ¹¹⁷⁶ ».

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁷⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 165.

¹¹⁷⁶ Albert Camus, *La Mort heureuse*, *op.cit.*, p. 172

En fait, la pétrification, l'immobilité et le silence, souvent présentés dans les récits mythologiques ou bibliques comme des malédictions ou des sanctions¹¹⁷⁷, deviennent chez Camus symboles de bénédiction, qui expriment l'adéquation totale avec le réel, et la permanence de l'être face à la mobilité du monde. En outre, *l'idéal de la pierre*, ce fragment du cosmos par excellence, que le soleil chauffe, que la pluie rafraîchit et que le froid de l'aube fait craquer, évoque du point de vue philosophique : le dépouillement, la dépersonnalisation, et donc l'innocence et l'indifférence absolues.

Enfin, l'exubérance sensuelle camusienne débouche paradoxalement sur une intense ascèse. Toutefois, Camus n'oppose jamais l'extrême dénuement de l'homme face au monde à la jouissance des bienfaits de l'ici-bas. Car justement, c'est seulement en renonçant à soi-même que l'on peut renouer *le pacte nuptial* avec la *terre-mère*, « *cette entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de l'humain* ¹¹⁷⁸ ». Ici, il apparaît que le réenchantement lucide chez Camus prend la forme d'une sorte de *mystique immanente*, ou plutôt de ce que Cioran a pu qualifier de « *mystique sans absolu* », c'est-à-dire d'une expérience de « *lucidité extrême* », qui « *grâce au vide qu'elle laisse entrevoir, se convertit en connaissance* », et « *donne le sentiment d'avoir épuisé l'univers, de lui avoir survécu* ¹¹⁷⁹ ». Cette expérience existentielle que Cioran oppose à la « *lucidité stérile* ¹¹⁸⁰ », ne peut être vécue sans une dépersonnalisation préalable, un anéantissement provisoire du *moi* et de la nature humaine au profit d'une nature *cosmique*. Autrement dit, l'abandon du *je* du quotidien à la faveur de ce que Gaston Bachelard appelle le « *je cosmisant* ¹¹⁸¹ ».

¹¹⁷⁷ On peut citer à titre d'exemple la femme de Lot transformée en statue de sel pour avoir enfreint l'ordre divin de quitter la ville maudite de Sodome sans se retourner ; ou encore l'exemple de Daphné métamorphosée en laurier après avoir refusé de répondre favorablement aux avances d'Apollon.

¹¹⁷⁸ Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p. 65.

¹¹⁷⁹ Emil Cioran, *Entretiens avec Sylvie Jaudeau*, Paris, éd. José Corti, 1990, p. 16.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*

¹¹⁸¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p. 175, cité par Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et Parcours*, *op.cit.*, p. 107.

C'est dans cette perspective que Camus rejette catégoriquement la définition romantique d'Henri-Frédéric Amiel¹¹⁸², selon laquelle : « *un paysage quelconque est un état de l'âme*¹¹⁸³ ». Pour l'auteur de *Noces*, « *s'il est des paysages qui sont des états d'âmes, ce sont les plus vulgaires*¹¹⁸⁴ ». En fait, comme nous l'avons déjà évoqué, Camus considère que la contemplation d'un paysage, en tant que résumé du monde, ne doit pas donner lieu à une projection narcissique du *moi*. Il faut au contraire se laisser vaincre par la beauté du monde, qui nie l'esprit, le cœur et la révolte, pour pouvoir s'acheminer vers la sagesse que cette beauté inhumaine nous enseigne : celle d'un amour de la vie sans espoir et sans réciprocité, et que Camus a tenté de *revivre* par l'entremise de la création littéraire.

En somme, on peut dire que le réenchantement lucide est toujours lié, dans les textes camusiens, à un espace à la fois intime et ouvert sur un paysage méditerranéen. Ce refuge – où l'extase et la lucidité, le réel et le mythe, le fragment et la totalité, l'humain et l'inhumain cessent de s'opposer – offre l'occasion de se libérer provisoirement des déterminations spatiotemporelles et de se dépouiller du *moi* pour fusionner avec le monde. Le texte littéraire, pour sa part, permet de répéter, de restituer et de partager cette expérience existentielle intense. C'est là, comme nous avons tenté de le montrer, tout l'enjeu du réenchantement lucide tel qu'il apparaît dans l'œuvre d'Albert Camus.

Qu'en est-t-il alors de Romain Gary ? Comment cette notion, qui est censée réconcilier les contraires, l'absolu et le relatif, *ce qui est* et *ce qui n'est pas*, apparaît-elle dans ses textes littéraires ? Et quelle forme va-t-elle prendre ?

¹¹⁸² Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), écrivain et philosophe suisse.

¹¹⁸³ Cité par Jean Sarocchi, *Camus, op.cit.*, p. 59.

¹¹⁸⁴ Albert Camus, *Le Vent de Djémila*, dans *Noces et l'Été, op.cit.*, p. 26.

3. La fidélité aux mythes

Le réenchantement lucide va prendre dans l'œuvre de Romain Gary une forme totalement différente de celle que l'on a pu constater chez Albert Camus, mais tout aussi instructive. En effet, dans ses œuvres de fiction, Gary va exacerber la rivalité entre l'imaginaire et le réel, les mettre pour ainsi dire en *court-circuit*, et remettre en cause les frontières qui les séparent. Il va même aller jusqu'à inverser les rapports qu'ils entretiennent.

Ainsi, l'imagination (« la folle du logis » selon l'expression pascalienne), cette faculté longtemps dévalorisée par la philosophie classique au profit de la conceptualisation et de la perception sensible, ne se résume pas chez Gary à l'aptitude de former et de combiner des images tirées d'un réel dénaturé, mais elle devient au contraire une force agissante, capable de bouleverser le réel, de mobiliser les hommes pour les pousser à l'action. Car selon Gary, « *tout ce qui est devenu réalité, tout ce qui a été bâti, a été arraché à l'imaginaire*¹¹⁸⁵ ». Dans cette perspective, l'imaginaire – *ce qui n'est pas* – va acquérir chez l'auteur des *Racines du ciel* une dimension *ontologique*, du fait qu'il peut non seulement influencer *ce qui est*, mais aussi produire de *nouvelles réalités*¹¹⁸⁶. C'est à cet égard que Christophe Pérez a pu parler de la présence d'une « *ontologie de l'imaginaire*¹¹⁸⁷ » dans l'œuvre de Gary.

Du reste, en mettant en dialogue le réel et l'irréel, en reconsidérant leurs rapports et en inversant leur hiérarchie, Romain Gary va du même coup repenser le statut du mythe dans les sociétés modernes, et en proposer une conception recevable pour les hommes contemporains « *en cet âge de démystification*¹¹⁸⁸ ». Cette conception garyenne du mythe se fonde, d'une part sur le rejet de la *lucidité stérile* des réalistes et des utilitaristes – lucidité nihiliste qui vide le monde de

¹¹⁸⁵ Romain Gary, *Europa*, *op.cit.*, p. 248.

¹¹⁸⁶ Cf. Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 163 : « *le monde imaginaire joue le même rôle qu'une nouvelle réalité* ».

¹¹⁸⁷ Christophe Pérez, Romain Gary, *La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 127.

¹¹⁸⁸ Romain Gary « À la recherche du "Je" gaullien » dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, *op.cit.*, p. 76.

tout sens, de toute finalité et qui le désenchante ; et d'autre part sur le refus de la fureur et de l'aveuglement qui accompagnent parfois la *foi* – qu'elle soit religieuse ou idéologique –, au profit d'une autre forme d'adhésion aux mythes que Gary appelle : « la fidélité ». Cette notion semble offrir l'opportunité de jouir de la magie des mythes et de l'imaginaire, sans pour autant exclure le discernement et la raison.

« *Ce qui compte [...] écrit Gary, ce n'est pas le rendement et l'utilitaire, mais la mesure dans laquelle on sait demeurer attaché jusqu'au sacrifice suprême à quelque chose qui n'existe pas en soi, mais est peu à peu créé par la foi que l'on a en cette existence mythologique* ¹¹⁸⁹ ».

Chez Gary, la notion de *fidélité* à ce « qui n'existe pas » se distingue de la foi, notamment religieuse, car elle implique nécessairement une certaine distance, une *lucidité*, dans la mesure où l'homme *fidèle*, tout en s'attachant à une fiction, à un mythe, à un idéal, à une valeur... bref, à ce *qui n'est pas*, a en même temps tout à fait conscience de son inexistence. Néanmoins, cette lucidité n'empêche nullement un dévouement, qui comme la foi, peut mener « jusqu'au sacrifice suprême ». C'est dans cette perspective que Gary a pu écrire dans *Éducation européenne* : « *Les hommes se racontent de jolies histoires, et puis ils se font tuer pour elles – ils imaginent qu'ainsi le mythe se fera réalité.* » ¹¹⁹⁰

On l'aura compris, la notion garyenne de *fidélité*, du fait qu'elle allie les contraires, « la foi » et la lucidité, va offrir à Gary l'occasion de restituer au mythe son statut de parole de l'avenir, parole mobilisatrice, créatrice de consensus enthousiastes, permettant à l'homme de rendre possible ce qui ne l'était pas, de régénérer *l'être*, d'accéder à une « existence mythologique », à condition bien sûr que l'homme demeure fidèle à la fiction qu'il a lui-même inventée. Car comme l'affirme Gary, ce n'est que par « *la fidélité à ce qui n'est pas que naît ce qui est* » ¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁹ Romain Gary, « Les Français libres », *ibid.*, p. 82.

¹¹⁹⁰ Romain Gary, *Éducation européenne*, *op.cit.*, p. 119.

¹¹⁹¹ Romain Gary, « Les Français libres », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, *op.cit.*, p. 83.

Il apparaît donc que le thème du réenchèvement lucide, de par la dimension *ontologique* que Romain Gary lui attribue, va prendre dans son l'œuvre une ampleur que l'on ne trouve pas chez Albert Camus. Toutefois, signalons que Gary s'est également intéressé aux thèmes de l'amour de la vie et de l'adhésion au monde que Camus a souvent abordé dans ses premiers textes. Dans *Pour Sganarelle*, Gary qualifie la « *communion intime de l'être avec la vie* » de « *joyeuse angoisse de vivre* » :

« Je dis "joyeuse angoisse", explique-t-il, et non seulement "joie", car ces moments d'union intime avec la qualité essentielle et le sens de la vie nous sont si précieux qu'ils se doublent toujours de la crainte de leur finitude – et nullement de la nôtre¹¹⁹² ».

Ici, on remarque d'abord que Romain Gary, tout comme Albert Camus, refuse de voir dans le spectacle qu'offre un paysage l'occasion d'une projection narcissique de soi-même : « *c'est la fin du spectacle*, insiste-t-il un peu plus loin, *que redoute la "joyeuse angoisse", ce n'est pas la fin du spectateur*¹¹⁹³ ». En d'autres termes, ce n'est pas sa propre « finitude » que craint l'artiste authentique lorsqu'il contemple les beautés du monde, mais « *le changement du paysage par la fuite du jour* », assure Gary, ou encore l'achèvement d'un instant de communion avec le monde « *emporté et remplacé par un autre alors qu'il retenait encore notre appétit*¹¹⁹⁴ ».

Comme c'était le cas pour Camus, Gary insiste aussi sur le fait que ces instants de réenchèvement et d'adhésion au monde, qui permettent à l'homme de se projeter *au-delà* de lui-même, sont par définition accompagnés par toute l'appréhension de leur propre fin. Or justement, Gary situe l'origine du besoin de créer dans l'angoisse que suscite la fin prochaine du *spectacle*. En ce sens, la création artistique ou littéraire correspond, selon lui, à une « *volonté de saisir, de*

¹¹⁹² Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 394.

¹¹⁹³ *Ibid.*

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

garder, de perpétuer, de posséder et de faire durer dans le tableau, dans le poème, dans le roman ce ‘jouir’ fugitif¹¹⁹⁵».

On peut donc déduire que l'art, tel que le conçoivent Camus et Gary, serait essentiellement *vécu*, du fait qu'il donnerait à l'artiste l'occasion de redoubler et de fixer la beauté des instants de ravissement auxquels il est exceptionnellement convié, c'est-à-dire de *vivre l'absolu*, mais un absolu si fugace qu'il fuit dès que l'on tend la main pour le saisir, et s'estompe dès que le silence est rétabli et que l'artiste rejoint le quotidien.

Mais malgré ces similitudes entre les deux auteurs, le réenchâtement lucide chez Gary ne va pas prendre la forme, comme on pourrait s'y attendre, d'un témoignage restituant une expérience, à la fois vécue et personnelle, d'adhésion au monde (comme c'était le cas, rappelons-le, pour Camus dans certains textes de *Noces* et de *L'Envers et l'Endroit*). Au contraire, Gary va avoir recours à la fiction, et va y mettre en scène le *réenchâtement du monde* dans des cas extrême d'enfermement et de souffrance : à savoir un centre de concentration nazi dans *Les Racines du ciel* ; et une forêt, dans *Éducation européenne*, où des partisans polonais aux abois tentent désespérément de résister contre la machine de guerre allemande. Les deux romans vont aussi donner l'occasion à Gary d'expérimenter et de mettre en œuvre la dimension *ontologique de l'imaginaire*.

Dans *Les Racine du ciel*, tout d'abord, Morel relate un évènement qui l'a particulièrement marqué durant sa détention dans un centre de concentration nazi. Comme on peut s'en douter, les conditions de vie dans le camp sont atroces : la laideur, les barbelés, le désespoir, le travail forcé, l'épuisement moral et physique, la violence et les exactions des nazis, sont le lot quotidien des prisonniers du camp. Mais au moment où le découragement des détenus et leur laisser-aller prennent des proportions inquiétantes, Robert, le leader du block K, « celui autour de qui tous les ‘politiques’ venaient se grouper instinctivement.¹¹⁹⁶ »,

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op.cit.*, p. 211.

décide d'intervenir. Il veut regonfler le moral du groupe et va, pour ce faire, employer une méthode surprenante :

« Un jour, relate Morel, [...] [Robert] était entré dans le block mimant l'attitude d'un homme qui donne le bras à une femme. Nous étions écroulés dans nos coins, sales, écœurés, désespérés, ceux qui n'étaient pas trop claqués geignaient, se plaignaient et blasphémaient à haute voix. Robert traversa la baraque, continuant à offrir le bras à la femme imaginaire, sous nos regards médusés, puis il fit le geste de l'inviter à s'asseoir sur son lit. Il y eut, malgré le marasme général, quelques manifestations d'intérêt. Les gars se soulevaient sur un coude et regardaient avec ahurissement Robert faire la cour à sa femme invisible. ¹¹⁹⁷ »

Au début, les détenus stupéfaits ne comprennent pas l'attitude et les gestes de Robert. Ils pensent que ce dernier a perdu la raison. Mais Robert, menaçant et usant de son autorité naturelle, exige des détenus qu'ils se ressaisissent, qu'il se tiennent correctement et qu'ils cessent de se lamenter, car affirme-t-il, *« il y a une grande dame parmi nous ¹¹⁹⁸ »*. En employant ce procédé insolite, Robert cherche à reprendre en main le groupe, à le remotiver et à lui imposer une hygiène de vie rigoureuse :

« Bon. Alors, je vous préviens : à partir d'aujourd'hui, ça va changer. Pour commencer, vous allez cesser de pleurnicher. Vous allez essayer de vous conduire devant elle comme si vous étiez des hommes. Je dis bien "comme si" - C'est la seule chose qui compte. Vous allez me faire un sacré effort de propreté et de dignité, sans ça, vous aurez affaire à moi. Elle ne tiendrait pas un jour dans cette atmosphère puante, et puis, nous sommes Français, il faut se montrer galants et polis. ¹¹⁹⁹ »

Très vite, les détenus comprennent l'attitude de Robert et la signification de la femme invisible. Ils saisissent que dans l'état de détresse extrême où les conditions de leur détention les ont plongés, ils ont besoin impérativement de quelque chose à quoi se raccrocher, une *« convention de dignité »*, *« une fiction, un*

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 212.

*mythe*¹²⁰⁰», précise Morel. Sans cela, ils sont condamnés au désespoir, au renoncement et à la soumission.

Ici une question s'impose : cette femme imaginaire pour laquelle Robert exige le respect, et qui va bientôt bouleverser le quotidien des détenus, est-elle vraiment « un mythe » ? Faut-il croire sur parole les personnages garyens et affirmer, comme le fait Christophe Pérez (dans *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*), que « la jeune femme » inventée par Robert est « un mythe – une réalité qui n'en est pas une, une fiction qui se fait réalité¹²⁰¹ » ? N'avons-nous pas plutôt affaire ici à une sorte d'allégorie personnifiant la dignité des détenus ?

Certes, les termes de *mythe* et d'*allégorie* sont très fréquemment employés indifféremment¹²⁰² dans le langage courant. On peut aussi constater, lorsqu'il s'agit de la riche terminologie de l'imaginaire (utopie, légende, mythe, archétype, symbole, allégorie...), que « le vocabulaire hésite, même chez les spécialistes¹²⁰³ », comme le souligne André Dabezies. Cependant, les deux notions diffèrent sur un point fondamental que Pierre Albouy a mis en relief. En effet, « l'allégorie est univoque, elle utilise des emblèmes qui figurent clairement le contenu de la notion représentée¹²⁰⁴ », tandis que le mythe, du fait qu'il brouille les motivations des images qui le composent, ne se laisse jamais réduire à une seule explication. Il se révèle, par conséquent, assure Pierre Albouy, « susceptible d'interprétations variées et tend à être plurivoque¹²⁰⁵ ».

Or justement, contrairement au mythe, la jeune fille imaginaire des *Racines du ciel* figure très clairement ce qu'elle évoque : elle est la représentation imagée d'une notion morale et abstraite, à savoir l'idée de *dignité* – que les détenus doivent préserver pour tenter de survivre dans l'univers concentrationnaire.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 131.

¹²⁰² L'exemple du « mythe platonicien de la caverne », qui serait, selon André Dabezies, « plus justement qualifié d'allégorie ». Cf. André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1178.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 1180.

¹²⁰⁴ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op.cit.*, p. 11.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

D'ailleurs, aucune autre signification ne semble pouvoir lui être associée dans le contexte narratif où elle apparaît.

À cela, il faudrait également ajouter que le mythe est le plus souvent défini comme un récit anonyme. Par conséquent, il appartient au domaine « *de la création spontanée*¹²⁰⁶ », comme le souligne André Dabezies, appartenant à une tradition donnée. Autrement dit, celui qui narre un récit mythique n'en est pas l'auteur. Il se contente de reproduire et d'actualiser une histoire qui lui a été transmise par la tradition. En revanche, l'allégorie a presque toujours un inventeur, comme c'est le cas par exemple pour l'allégorie de la caverne créée par Platon, et il en va de même pour la fille imaginaire conçue par Robert. Du reste, l'allégorie renvoie à une image ou à « *une forme narrative beaucoup plus démonstrative et calculée*¹²⁰⁷ », assure Dabezies, que ne l'est le mythe.

Toutefois, il nous faut concéder que la femme imaginaire des *Racines du ciel* semble posséder une dimension mythique, du fait qu'elle va exercer sur le groupe de détenus une *fascination* comparable à celle qu'exercerait un mythe. En effet, cette image transcende dans le roman sa nature d'invention individuelle pour prendre une ampleur collective. Elle va ainsi permettre à la communauté humaine extrêmement restreinte du block K de se mobiliser et de passer à l'action. De ce fait, on peut dire que la fille invisible constitue, comme le mythe, un puissant ressort d'énergie et un facteur de cohésion, dans la mesure où elle est créatrice de consensus qui rendent possible l'adhésion à un idéal, à un mot d'ordre commun, en l'occurrence : la résistance et la préservation de la dignité. Cette image garyenne semble donc se situer à mi-chemin entre le mythe et l'allégorie.

Quoi qu'il en soit, en introduisant la jeune fille imaginaire dans le block K, Robert va profondément bouleverser le quotidien de ses codétenus :

« À partir de ce moment-là, relate Morel, il se passa une chose vraiment extraordinaire : le moral du block K remonta soudain de plusieurs crans. Il y eut des efforts de propreté inouïs. [...] Chaque matin, l'un de nous allait tenir une couverture dépliée dans un coin "pendant que Mademoiselle

¹²⁰⁶ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *op.cit.*, p. 1180.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

s'habillait'' pour la mettre à l'abri des regards indiscrets. Rotstein, le pianiste, pourtant le plus crevé de nous tous, passait les vingt minutes du repos de midi à cueillir des fleurs pour elle. Les intellectuels du groupe faisaient des mots d'esprit et des discours pour briller devant elle et chacun faisait appel à ce qui lui restait de virilité pour se montrer invaincu.¹²⁰⁸»

On peut constater dans l'extrait précédent que les rapports entre l'imaginaire et le réel sont remis en question et inversés : l'imaginaire n'est plus seulement une imitation du réel, il peut aussi l'influencer et même le créer. Les codétenus de Robert, en jouant le jeu, en étant *fidèle* à une figure issue de l'imagination – même s'ils ont conscience qu'elle n'existe pas, qu'elle n'est qu'une « *convention de dignité*¹²⁰⁹ » –, et en opposant cette figure au réel (barbelés, enfermement, laideur, travail forcé...), modifient concrètement leurs conditions de vie. Du coup, ils parviennent à retrouver la volonté de résister, la discipline et l'hygiène qu'ils avaient perdues. Et contre toute attente, certains détenus réussissent même à réintroduire de la beauté dans le Block K, évoquée par les « fleurs » et « les mots d'esprits » qui viennent contrebalancer la laideur, l'abêtissement et l'absurdité qui caractérisent l'univers concentrationnaire.

En somme, Romain Gary nous montre dans son roman que même dans l'enfer des camps, au milieu d'une foule de prisonniers en haillons, souffrant la faim et le froid, subissant la violence et l'injustice, il est toujours possible pour les hommes, lorsqu'ils résistent à l'oppression, de reconquérir la beauté enfouie en eux-mêmes. Du reste, cette beauté, tout en témoignant de la grandeur humaine, devient *acte de résistance*. Les détenus des *Racines du Ciel* donnent ainsi raison à Camus lorsqu'il affirme que : « *tous ceux qui aujourd'hui luttent pour la liberté combattent en dernier lieu pour la beauté*¹²¹⁰ ».

En fait, l'idée selon laquelle l'imaginaire et la beauté seraient en mesure de transfigurer le réel, apparaît souvent dans l'œuvre de Romain Gary. On la retrouve d'ailleurs exprimée dès son premier roman, *Éducation européenne*, à travers un personnage bouleversant, Moniek Stern. Durant l'occupation

¹²⁰⁸ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, *op.cit.*, pp. 212-213.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹²¹⁰ Albert Camus, « L'Exil d'Hélène », *op.cit.*, p. 138.

allemande de la Pologne, cet enfant juif, violoniste virtuose, dont les parents ont été déportés et tués par les nazis, se retrouve seul au monde. Malheureux, affamé et malade, il vit dans une cave sordide avec d'autres orphelins polonais. Ces derniers ont fait du petit juif leur souffre-douleur. Ils se montrent cruels à son égard, le battent sans cesse et lui font subir mille avanies. Lorsque Janek, le héros du roman, rencontre ces enfants, il est intrigué par le jeune violoniste et lui demande de jouer de son instrument. Dès que l'enfant prodige saisit le violon et que les premières notes fusent, un miracle se produit :

« Debout au milieu de la cave puante, vêtu de chiffons sales, l'enfant juif aux parents massacrés dans un ghetto réhabilitait le monde et les hommes, réhabilitait Dieu. Il jouait. Son visage n'était plus laid, son corps maladroit n'était plus ridicule, et, dans sa main menue, l'archet était devenu une baguette enchantée. La tête rejetée en arrière à la manière des vainqueurs, les lèvres entrouvertes dans un sourire de triomphe, il jouait... Le monde était sorti du chaos. Il avait pris une forme harmonieuse et pure. Au commencement, mourut la haine, et aux premiers accords, la faim, le mépris et la laideur avaient fui, pareils à des larves obscures que la lumière aveugle et tue. ¹²¹¹ »

La musique bouleverse profondément Janek. Un saisissement instantané le prend sans prévenir, le transporte au-delà des apparences et modifie sa perception de son environnement. Cette plénitude provisoire fait ainsi disparaître le monde absurde, injuste et chaotique où ce jeune orphelin est livré à lui-même. Un autre monde éclot (signalé par la formule biblique « au commencement »), un monde harmonieux, unifié, lumineux, où les hommes et Dieu sont réhabilités, où la faim, la haine et la laideur disparaissent. De même, la perception que Janek avait du petit juif est modifiée : le garçon laid, maladroit, craintif et avili par ses camarades, est transfiguré par son art ; il prend une attitude de vainqueur et se métamorphose en une sorte de héros. Grâce à son archet, qui devient « une baguette enchantée », l'enfant restitue l'unité perdue, il régénère le monde et le *réenchante*.

¹²¹¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, op.cit., p. 185.

Par la suite, Janek délivre l'enfant prodige de ses bourreaux et l'emmène avec lui chez les partisans polonais. Mais le petit juif meurt très vite, car sa santé fragile ne lui permet pas de résister à la rudesse des conditions de vie auxquelles sont soumis les maquisards. Sa mort tragique évoque peut-être l'incapacité de l'art à survivre au milieu de la misère physiologique, de l'indifférence et de l'inhumanité qui accompagnent la guerre. Cependant, le roman *Éducation européenne*, malgré la noirceur qui paraît le caractériser, malgré les atrocités et la dureté des événements qu'il relate, n'est pas comme on pourrait le croire un roman du désespoir. Il oscille plutôt de manière incessante entre dysphorie et euphorie, c'est-à-dire que chaque événement désespérant semble porter en lui-même la promesse d'un réenchantement.

En fait, le roman évoque principalement les conditions de vie épouvantables de la résistance polonaise durant la Seconde guerre mondiale. Les patriotes, écrasés par l'armée allemande, sont contraints de se réfugier au cœur de la forêt de Wilejka. Ils doivent non seulement y affronter le froid, la faim et le désespoir, mais aussi résister aux forces spéciales nazies qui, comme des bêtes de proie, les traquent inlassablement et tentent de les débusquer et de les éliminer dans leur dernier refuge.

C'est dans ce contexte de déroute que l'un des partisans polonais, Dobranski, va avoir recours à une méthode de résistance similaire à celle utilisée par les déportés des *Racines du ciel*. En effet, au moment où les partisans semblent sur le point de s'abandonner au désespoir, Dobranski et quelques camarades inventent pour les besoins de la propagande et de la guerre psychologique une figure imaginaire : « le partisan Nadejda – un chef immortel, invincible, qu'aucune main ennemie ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter ¹²¹² » :

« L'idée nous est venue, explique Dobranski, il y a deux ans environ [...]. C'était une époque particulièrement terrible : presque tous nos chefs étaient tombés au combat ou avaient été arrêtés par les Allemands. Pour nous redonner du courage et pour désorienter l'ennemi, nous avons inventé le Partisan Nadejda [...] **C'était un mythe que nous inventions ainsi, comme**

¹²¹² *Ibid.*, p. 247.

on chante dans la nuit pour se donner du courage, mais le jour vint rapidement où il acquit soudain une existence réelle et physique, et où il devint réellement présent parmi nous. Chacun semblait vraiment obéir aux ordres de quelque chose d'immortel, de quelque chose qu'aucune police, aucune armée d'occupation, aucune puissance matérielle ne pouvait atteindre et ébranler.¹²¹³»

Bien plus que la fille imaginaire des *Racines du ciel*, le héros Nadejda va totalement échapper à ses inventeurs et prendre une ampleur inattendue, allant au-delà de toutes leurs espérances. En effet, cette figure imaginaire que quelques partisans désespérés ont inventée pour se donner du courage, finit par dépasser ses créateurs pour devenir un mythe **auquel** toute la résistance adhère ardemment. L'enthousiasme que suscite le héros chez les partisans, ainsi que la foi inébranlable qu'ils ont en lui, finissent par lui donner une « existence réelle et physique » :

« Personne ne savait qui il était ; personne ne l'avait jamais vu ; mais, chaque fois qu'un pont sautait, que la voie ferrée était sabotée, un convoi allemand attaqué, ou, tout simplement, lorsque l'écho d'une explosion lointaine parvenait à leurs oreilles, les verts [(les résistants)] se regardaient, hochaient la tête, souriaient d'un air renseigné, et disaient : ‘Le Partisan Nadejda a encore fait des siennes’ ». ¹²¹⁴»

Bientôt, l'écho de la naissance d'une nouvelle figure héroïque se propage dans tout le pays. Le peuple polonais, vaincu, exploité et humilié par l'occupant, s'approprie ce héros imaginaire. On invente et on célèbre les récits de ses exploits extraordinaires, on les amplifie et les relate avec gravité, le soir autour du feu, dans les chaumières ou dans les maquis. Nadejda devient ainsi un mythe véritable qui cristallise les énergies et qui soutient « *le courage et l'espoir de tout un peuple* ¹²¹⁵».

Bien évidemment, les Allemands ne tardent pas à s'inquiéter et à réagir. Il devient pour eux essentiel d'en finir avec ce célèbre résistant, car ils perçoivent « *à présent, dans le regard des hommes, des femmes et des enfants qui se [pose] sur*

¹²¹³ *Ibid.*, pp. 246-247

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

*l'occupant une lueur de gaieté un peu moqueuse*¹²¹⁶». Très vite, le héros fictif devient « *une véritable hantise pour la kommandantur locale*¹²¹⁷». Mystifiés, affolés et totalement désorientés par la propagande polonaise, les nazis offrent « *une forte récompense [...] à celui qui leur permettrait de mettre la main sur le "bandit" insaisissable*¹²¹⁸». Mais après avoir dépensé beaucoup de temps, d'argent et d'énergie pour découvrir l'identité du Partisan Nadejda et l'éliminer, les nazis finissent par comprendre qu'ils ont été victime d'une mystification :

« Des ordres sévères, [...] furent donnés de Berlin par Hitler lui-même, à tous les états-majors de la Gestapo en Pologne : toutes les tentatives d'identifier et d'arrêter le soi-disant Partisan Nadejda devaient cesser immédiatement, "car il n'existe aucun agent ennemi de ce nom." Nulle référence ne devait plus être faite dans la correspondance officielle à "ce personnage mythique inventé par l'ennemi pour les besoins de propagande et de guerre psychologique" ». ¹²¹⁹ »

Les Allemands prennent donc conscience que leur puissance militaire et financière, l'efficacité de leurs services de renseignement et la sophistication technique de leur matériel, sont vaines face à un personnage mythique. Qui plus est, cette figure imaginaire leur coûtent plus cher et leur pose infiniment plus de problèmes que l'action effective des partisans. D'ailleurs, les nazis auront beau mettre en œuvre une contre-propagande, ils ne parviendront jamais à démentir l'existence de ce héros fictif « *insaisissable, invincible, protégé par tout un peuple* », car comme l'assure le narrateur, « *aucune puissance au monde, aucune force matérielle, ne pouvaient l'empêcher de continuer et de triompher*¹²²⁰».

On voit ainsi naître dans le roman une véritable figure mythique. Non seulement du fait qu'elle est portée par des récits populaires, mais surtout parce qu'elle parvient à fasciner tout un peuple, à le jeter dans l'action et à le fédérer en favorisant l'émergence d'un idéal commun : *la résistance*. En ce sens, le Partisan Nadejda correspond parfaitement à la définition du mythe proposée par Andrée Dabezies. Le « mythe » est selon lui :

¹²¹⁶ *Ibid.*

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 247.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 141.

« Un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action ¹²²¹ ».

Par ailleurs, il est important de signaler que ce mythe garyen est d'une nature tout à fait singulière, étant donné qu'il n'apparaît que dans le roman, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'existence en dehors de l'univers de la fiction. Effectivement, le héros Nadejda n'est pas une figure à la fois légendaire et historique comme l'est par exemple Jeanne d'Arc, il est au contraire une pure fiction créée par des partisans, qui eux-mêmes ont été inventés par l'auteur du roman. Aussi pourrait-on parler dans ce cas d'un *mythe deux fois fictif*.

En outre, cette figure mythique, qui allie les contraires (à la fois absence et présence, propagande et vérité plus vraie que le vrai), va permettre à Romain Gary de montrer que l'imaginaire n'est pas seulement un ferment de résistance d'une puissance inouïe, il est aussi capable de *réenchanter* le monde et de bouleverser la perception que les hommes en ont. Pour ce faire, le narrateur adapte son récit au point de vue de Janek, afin de mettre en lumière le regard que ce dernier porte sur ses camarades et sur le monde lorsqu'il est exalté par la figure mythique de Nadejda.

Le soir de Noël, alors qu'une réunion doit rassembler plusieurs délégations de la résistance dans la forêt de Wilejka, une rumeur se propage dans le camp. On affirme que le Partisan Nadejda sera présent à la réunion et qu'il parlera à ceux qui lui obéissent « depuis si longtemps, avec tant de courage et tant de fidélité ¹²²² ». Janek, enthousiasmé par cette nouvelle, fouille avidement du regard les résistants qui arrivent dans le camp. Il cherche « à reconnaître parmi eux celui qui se [cache] sous le nom légendaire du Partisan Nadejda ¹²²³ ». Cependant, il finit par prendre conscience, en observant la communauté entière, que son héros n'existe

¹²²¹ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 1179.

¹²²² Romain Gary, *Éducation européenne*, op.cit., p. 189.

¹²²³ *Ibid.*, p. 190.

pas tangiblement, il n'est pas un personnage distinct, il est au contraire « *chacun de ses hommes et tous à la fois* ¹²²⁴ ».

Pourtant, Janek ne doute aucunement de la présence du héros. Il la constate non seulement dans le regard brillant des partisans, « *dans la volonté farouche et l'espoir qui se lisaient sur chaque visage* », mais aussi en lui-même « *dans l'exaltation et presque la joie* ¹²²⁵ » qu'il éprouve dans son cœur. Ainsi, l'absence devient paradoxalement présence, le mythe devient réalité et le monde est *réenchanté* :

« Il parut à Janek que si le firmament brillait d'un tel éclat, s'il y voyait des lumières plus sereines et plus radieuses que celles de toutes les autres nuits que ses yeux avaient connues, c'était parce que la présence dans cette forêt de ce héros légendaire était connue et saluée jusque dans ces lointains. [...] Les cris des corbeaux s'étaient tus ; la forêt avait retrouvé son silence ; les étoiles scintillaient dans la neige et dans le ciel avec le même éclat ; un murmure millénaire reprenait une fois de plus son plus antique chemin.

¹²²⁶»

Grâce à l'adhésion des partisans à un mythe, grâce à la fidélité qu'ils lui témoignent, les membres de la communauté entrent en communion. Du coup la perception que Janek et que les autres résistants ont d'eux même, de la nature et du monde, change et s'inverse. Ils ne sont plus des bêtes apeurées et traquées par les nazis, mais des hommes courageux et déterminés à vaincre l'opresseur ; de même, la forêt n'est plus un lieu hostile où l'on meurt de froid et de faim, mais la demeure enchantée d'un héros légendaire ; enfin, le monde redevient familier, le ciel n'est plus sombre, silencieux et indifférent, au contraire, il brille de mille éclats et semble saluer l'action des résistants. Christophe Pérez analysant ce passage a souligné avec justesse que la mythification du monde monte « *en crescendo* ¹²²⁷ ». En effet, on peut constater dans les extraits précédents que le mythe réenchante d'abord l'individu puis la collectivité ; par la suite, il s'élargit à

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹²²⁵ *Ibid.*

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ Christophe Pérez, Romain Gary, *La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 147.

la nature pour prendre, en fin de compte, une dimension « *cosmologique et universelle*¹²²⁸ ».

Finalement, en entremêlant l'imaginaire et le réel, en renversant leurs rapports et en contestant les frontières qui les séparent, Romain Gary parvient non seulement à mettre en scène la dimension ontologique de l'imaginaire de manière convaincante, mais il réhabilite aussi le mythe. Il en propose même une conception acceptable pour les hommes contemporains, en mettant en avant la notion de *fidélité*, qui unit la *foi* à la lucidité. Ainsi, le mythe n'est plus considéré comme le fruit de la fantaisie d'une humanité superstitieuse, immature et primitive ; il n'est pas non plus une historiette distrayante ; ou encore une illusion qui aveugle et égare les hommes. Au contraire, Gary nous montre que le mythe a encore un rôle à jouer dans les sociétés actuelles. Car cette production de l'imaginaire inventée par l'homme, peut à son tour, lorsque ce dernier lui est fidèle, réinventer l'homme, lui permettre de résister à l'oppression et de dépasser les limites que lui impose le réel.

Tout compte fait, en revendiquant la volonté d'être fidèle à une fiction au point d'en faire un mythe, Romain Gary rejoint Albert Camus qui avait lui aussi pour ambition de vivre et de faire vivre les mythes à travers la création littéraire. Car si Camus considère, comme nous l'avons déjà mentionné, que « *les mythes n'ont point de vie par eux-mêmes* » et « *attendent que nous les incarnions* » pour nous offrir « *leur sève intacte*¹²²⁹ », Gary, pour sa part, ambitionne d'accéder à « *une existence mythologique*¹²³⁰ », et aspire lui aussi à l'invention « *d'un mythe de l'homme* », afin d'« *essayer de vivre ce mythe ou du moins s'en rapprocher, le mimer de sa vie même, l'incarner dans le cadre social*¹²³¹ », car affirme-t-il, « *seules les mythologies assumées et incarnées peuvent porter l'homme au-delà de lui-même*¹²³² ».

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers », dans *Noces et l'Été*, *op.cit.*, p. 123.

¹²³⁰ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar* dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 1412.

¹²³¹ Romain Gary, *La nuit sera calme*, *op.cit.*, p. 271.

¹²³² Romain Gary, « Les Français libres », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, *op.cit.*, p. 83.

Pour mettre en évidence ce désir, partagé par les deux écrivains, d'assumer et d'incarner des mythes, nous allons nous pencher, au cours des prochaines pages, sur deux mythes, celui d'Ulysse puis celui du double. Nous verrons que si chacune de ces figures est présente chez les auteurs étudiés, elles n'ont pourtant pas la même importance dans leurs œuvres respectives. Toutefois, la présence obsédante de certains thèmes mythiques dans les textes du corpus, devrait nous permettre de démontrer que ces deux mythes, qui président à l'élaboration des œuvres de Camus et de Gary, sont essentiellement *vécus*.

CHAPITRE II

Le grand retour odysseén

1. Tipasa, « un port », un refuge...

Si l'auteur du *Mythe de Sisyphe* ne cite que rarement la figure d'Ulysse, elle semble pourtant irradier son œuvre entière et y occuper une place très particulière. Chez Gary, en revanche (nous le verrons un peu plus tard), la figure odysseenne n'occupe qu'un espace circonscrit de son œuvre, du fait qu'elle n'apparaît que dans *La Promesse de l'Aube*, où elle vient illustrer une époque, une étape particulière de la vie mouvementée de cet écrivain. Au demeurant, Camus et Gary ont en partage le fait de s'identifier à cette figure mythique, aussi peut-on constater qu'elle apparaît le plus souvent dans des textes *autobiographiques*. En outre, chez les deux écrivains, le mythe d'Ulysse est étroitement lié aux bouleversements provoqués par la guerre, à l'exil qui en résulte, et au désir nostalgique de regagner la Méditerranée, que Camus et Gary perçoivent comme la patrie perdue de leur jeunesse et de leurs premiers émerveillements.

On peut constater, à cet égard, que le thème de l'amour de la vie et celui de la communion avec le monde, qu'Albert Camus a abordé dans ses premiers textes, atteindront véritablement leur acmé dans le recueil *Noces* (publié deux ans avant la guerre), puis décroîtront, pour ne plus apparaître que çà et là dans l'œuvre, prenant la forme dégradée de réminiscences nostalgiques. Réminiscences essentiellement incarnées, comme nous allons tenter de le montrer, par la figure mythique d'Ulysse.

En fait, Camus qui avait débuté son œuvre en exprimant son accord total avec la vie, aussi bien dans sa grandeur que dans ses servitudes, sera amené vers la fin des années 30, à abandonner son premier roman, *La Mort heureuse*, où il abordait la question exaltante de la quête du bonheur. Il vivra cet abandon

comme un échec douloureux¹²³³, mais poursuivra un autre projet qui débouchera sur *L'Étranger* et la notion négative de l'absurde. Bientôt, rattrapé par l'histoire et par la guerre, comme nous l'avons déjà évoqué, la communion avec le monde, à laquelle Camus aspirait, se refusera désormais à lui. Par conséquent, il sera amené à parler de l'autre face du monde, celle de l'exil et de l'injustice. Il se consacrera alors à ce qu'il a appelé le premier cycle de son œuvre, celui de l'absurde, puis viendra le cycle de la révolte, où il abordera tour à tour les thèmes du divorce avec le monde et de la résistance au cœur de l'exil.

Ainsi, l'histoire personnelle de Camus et son œuvre sont inséparables de la *grande histoire*. Le déclenchement de la Seconde guerre mondiale va, en effet, bouleverser non seulement son entreprise de création littéraire, mais aussi sa vie et ses projets de jeunesse, à l'exemple du voyage que l'auteur des *Noces* rêvait d'effectuer en Grèce, mais qu'il avait dû annuler le jour même de son départ, le 2 septembre 1939¹²³⁴. La veille, l'Allemagne envahissait la Pologne, entraînant du même coup l'Europe puis le monde entier dans la guerre.

*« L'année de la guerre, écrit Camus, je devais m'embarquer pour refaire le périple d'Ulysse. À cette époque, même un jeune homme pauvre pouvait former le projet somptueux de traverser une mer à la rencontre de la lumière. Mais j'ai fait alors comme chacun. Je ne me suis pas embarqué. J'ai pris ma place dans la file qui piétinait devant la porte ouverte de l'enfer. Peu à peu, nous y sommes entrés. Et au premier cri de l'innocence assassinée, la porte a claqué derrière nous. Nous étions dans l'enfer, nous n'en sommes plus jamais sortis. Depuis six longues années, nous essayons de nous en arranger. Les fantômes chaleureux des îles fortunées ne nous apparaissent plus qu'au fond d'autres longues années, encore à venir, sans feu ni soleil. »*¹²³⁵

¹²³³ Cet échec fait douter Camus de sa vocation d'écrivain, à tel point qu'il songe à abandonner l'écriture. Dans une lettre adressée à son professeur Jean Grenier, il écrit : « *Croyez-vous sincèrement que je doive continuer à écrire ? Je me pose la question avec beaucoup d'anxiété. Vous entendez bien qu'il ne s'agit pas pour moi d'en faire un métier ou d'en recueillir les avantages. Je n'ai pas tellement de choses pures dans ma vie. Écrire est une de celles-là. Mais, en même temps, j'ai assez d'expérience pour comprendre qu'il vaut mieux être un bon bourgeois qu'un mauvais intellectuel ou un médiocre écrivain. C'est plus digne, et en tout cas, je voudrais savoir.* » Cf. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p.76.

¹²³⁴ Cf. Albert Camus « Retour à Tipasa », dans *Noces suivi de l'Été, op.cit.*, p. 157, « *Le 2 septembre 1939, en effet, je n'étais pas allé en Grèce, comme je le devais. La guerre en revanche était venue jusqu'à nous, puis elle avait recouvert la Grèce elle-même.* »

¹²³⁵ Albert Camus « Prométhée aux Enfers », dans *Noces suivi de l'Été, op.cit.*, pp. 120-121.

Albert Camus associe ici sa vie au destin du héros de *L'Odyssee*. À la manière d'Ulysse qui fut arraché de son Ithaque natale par la guerre de Troie, puis livré à vingt ans de lutte et d'errance, Camus, élevé d'abord dans le spectacle de la beauté méditerranéenne qui était son unique richesse, a connu par la suite le temps avare de la guerre, de l'Occupation et de l'exil parisien. En vérité, la plupart des textes de Camus laissent transparaître l'aspiration « de refaire le périple d'Ulysse », et de regagner, après un exil sans « feu ni soleil », « les îles fortunées », symboles de l'innocence et du bonheur perdus.

On ne s'étonnera donc pas de constater que l'œuvre de Camus porte en elle un thème fondamental, certes, moins visible que ceux de l'absurde et de la révolte, mais tout aussi important, car les sous-tendant, à savoir le thème de la *nostalgie* que Camus appelle, rappelons-le, « *la nostalgie d'une pauvreté perdue*¹²³⁶ », c'est-à-dire le souvenir lumineux d'une jeunesse « *à mi-distance de la misère et du soleil*¹²³⁷ ». Cette nostalgie irradie l'œuvre entière et peut prendre, dans certains textes, la forme d'un espoir très particulier, celui de *l'attente odysseenne du grand retour*, qui permettrait de retrouver, au terme d'un exil interminable, un horizon où apparaîtrait une sorte d'Ithaque, une patrie de l'âme, un paradis perdu :

« *J'ai grandi dans la mer, écrit à cet égard Camus, et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable. Depuis, j'attends. J'attends les navires du retour*¹²³⁸ ».

En fait, l'aspiration odysseenne du retour semble disséminée dans toute l'œuvre de Camus. Que l'on songe pour s'en convaincre à Meursault percevant de sa geôle les sirènes des navires sur le départ¹²³⁹, et rêvant d'un monde qui lui est à jamais interdit ; à Jean-Baptiste Clamence exilé en Hollande, et auquel le

¹²³⁶ Albert Camus, *Carnets I*, *op.cit.*, p.11.

¹²³⁷ Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 14.

¹²³⁸ Albert Camus, « La mer au plus près, journal de bord », dans *Noces suivi de l'Été*, *op.cit.*, p. 169.

¹²³⁹ Cf. Albert Camus, *L'Étranger*, *op.cit.*, p. 185, dans sa cellule Meursault est sensible à « la mélodie du monde », mais, condamné à mort, celle-ci lui est désormais étrangère : « *Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée. À ce moment [...] des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent.* »

souvenir de la Grèce et de la Méditerranée arrache un cri de douleur¹²⁴⁰ ; ou encore à Marthe, l'héroïne du *Malentendu*, se plaignant d'être née dans un pays où le « ciel est sans horizon ¹²⁴¹ », et allant jusqu'à commettre un meurtre pour quitter les brumes de l'Europe centrale et rejoindre ce qu'elle appelle « la terre du soleil ¹²⁴² ». En outre, dans « Retour à Tipasa », petit texte du recueil *L'Été* (1954), Camus met en scène son propre retour. Tel Ulysse regagnant Ithaque, il relate, comme nous le verrons un peu plus tard, sa tentative de retrouver le lieu de l'enchantement initial, la vallée heureuse de sa jeunesse, reproduisant ainsi le parcours d'Ulysse et *incarnant*, par la même, ce mythe qui lui est cher.

On pourrait même aller jusqu'à dire que l'œuvre de Camus elle-même, de par ses étapes successives, semble épouser l'itinéraire à la fois *spiraloïde* et régressif d'Ulysse, ce héros « profondément centripète », comme l'affirme Denis Kohler dans un article intitulé « Ulysse ». D'ailleurs, ajoute-t-il, *L'Odyssée* se présente comme un « long “dehors”, une expulsion de soi, jusqu'à la réappropriation du “dedans” qui est le retour à Ithaque¹²⁴³ ». Or justement, Camus résume le mouvement de sa pensée et de son œuvre en choisissant l'image d'une spirale centripète, c'est-à-dire orientée vers un itinéraire de retour :

« Tout écrivain se répète en même temps qu'il progresse... L'évolution d'une pensée ne se fait pas en ligne droite, qu'elle soit ascendante ou non, mais selon une sorte de spirale où la pensée repasse par d'anciens chemins sans cesser de les surplomber ¹²⁴⁴ ».

Ailleurs, dans *L'Énigme*, Albert Camus se décrit comme un artiste « à la recherche de sa vérité », qui « gravite encore plus près » d'un « centre », d'un « soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour ¹²⁴⁵ ». Enfin, dans la préface tardive de *L'Envers et l'Endroit*, faisant le bilan de son œuvre, Camus reconnaît ne pas avoir beaucoup progressé au fil des années : « si j'ai beaucoup marché depuis ce

¹²⁴⁰ Cf. Albert Camus, *La Chute*, *op.cit.*, p. 150, « Oh, soleil, plages, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère ! »

¹²⁴¹ Albert Camus, *Le Malentendu*, *op.cit.*, p. 232.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 192.

¹²⁴³ Denis Kohler, « Ulysse », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1414.

¹²⁴⁴ Cité par Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 18.

¹²⁴⁵ Albert Camus, « L'Énigme », dans *Noces suivi de l'Été*, *op.cit.*, p. 150.

livre, écrit-il, je n'ai pas tellement progressé. Souvent, croyant avancer, je reculais ¹²⁴⁶». Cette pente nostalgique, ce long cheminement centripète mènent directement aux îles fortunées, à Tipasa, aux sources mythiques et secrètes de l'œuvre.

De là, on peut déjà déduire que la figure mythique d'Ulysse – inséparable des thèmes de l'exil, de la nostalgie et du retour –, même si elle n'est citée que rarement, semble irradier la plupart des textes de Camus. On pourrait même dire qu'elle rayonne dans toute son œuvre et qu'elle y occupe une place centrale. Or, si la figure de Sisyphe est souvent rattachée à Camus, sans doute du fait que son célèbre essai porte le nom du héros mythique, il nous semble pourtant que ce n'est pas Sisyphe que l'on trouve au cœur de l'œuvre de Camus, car cette figure de la mythologie grecque est essentiellement liée à une période déterminée de l'œuvre, une étape particulière qui correspond à la notion de l'absurde, et que Camus n'a abordée que pour la dépasser.

En revanche, le mythe d'Ulysse, aussi ténues que soient ses manifestations dans certains textes, semble au contraire correspondre à une préoccupation constante de l'auteur. En effet, le héros de *L'Odysée*, bien plus que Sisyphe, est sans doute la figure qui incarne le mieux l'exil dont Camus a souffert, dont il s'est plaint à maintes reprises et qu'il a représenté dans la plupart de ses textes, ainsi que sa fibre nostalgique, son aspiration au retour et l'amour sans bornes qu'il a toujours voué à sa terre natale. Aussi rejoignons-nous volontiers Jean Sarocchi lorsqu'il affirme que : « le visage **d'Ulysse** l'emporte, dans la mythologie intime de Camus, sur celui de Sisyphe ¹²⁴⁷», ou du moins, précise-t-il, « Sisyphe ne se dira heureux, n'arrachera un sens à l'absurde, que si sa rude et monotone escalade a chance de se commuer en périple ¹²⁴⁸». Ce périple, on l'aura compris, n'est autre que celui qui doit permettre à Ulysse de retrouver Ithaque.

¹²⁴⁶ Albert Camus, « Préface » de *L'Envers et l'Endroit*, *op.cit.*, p. 28.

¹²⁴⁷ Jean Sarocchi, *Camus*, *op.cit.*, p. 40

¹²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

On pourrait également expliquer la prépondérance, dans l'œuvre de Camus, du mythe d'Ulysse sur le mythe de Sisyphe par le fait que le premier, ultra-marin et ouvert sur le monde, relate essentiellement une perte de soi qui doit s'achever positivement sur une réappropriation du plus *haut moi* ; tandis que le second mythe, s'achève de manière négative par la damnation éternelle dans l'univers clos de l'Enfer. En d'autres termes, le Sisyphe camusien a beau être « *heureux*¹²⁴⁹ » quand il parvient à surmonter son châtement en le convertissant en destin, il n'en est pas moins un forçat vaincu et condamné par les dieux. Au contraire, Ulysse, malgré l'infinité des obstacles qu'il doit franchir, se montre à chaque fois à la hauteur des circonstances. Il finit ainsi par faire triompher sa quête, dans la mesure où les dieux eux-mêmes sont contraints de s'incliner devant son inflexible volonté de retour.

Aussi peut-on observer que Camus *s'identifie* plus volontiers, dans ses textes, à la figure d'Ulysse qu'à celle de Sisyphe. À cet égard, Denis Kohler constate que le personnage homérique, de par son effort constant pour surmonter ses contradictions, de par son « *inoubliable chaleur humaine* » et de par sa « *plasticité remarquable*¹²⁵⁰ », constitue le héros exemplaire par excellence :

« *Le fils de Laërte*, note Denis Kohler, *s'offre à nous, à chaque étape de son destin littéraire, avec une force de présence qui tend à lui faire quitter l'aura révérencielle dont jouissent, par exemple, Antigone ou Œdipe, pour le statut d'une personne à laquelle il devient possible de s'identifier*¹²⁵¹ ».

C'est dans cette même optique que le poète Georges Sèféris¹²⁵² a pu voir en Ulysse « *un homme comme nous* », qui « *a livré son combat en ce monde, de tout son corps et de toute son âme*¹²⁵³ ». Mais de quelle manière cette identification de Camus au héros homérique apparaît-elle dans ses textes ? On peut déjà signaler que l'auteur de *Noces* considère Ulysse non seulement comme l'archétype de la sagesse antique, mais aussi comme une figure exemplaire qui peut encore

¹²⁴⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, p. 168.

¹²⁵⁰ Denis Kohler, « Ulysse », *op.cit.*, p. 1402.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 1401.

¹²⁵² Georges Sèféris (1900-1971), poète grec, lauréat du prix Nobel de littérature en 1963.

¹²⁵³ Georges Sèféris, « Sur un vers étranger », 1932, cité par Denis Kohler, « Ulysse », *op.cit.*, p. 1401.

enseigner à l'homme contemporain, aveuglé par la démesure, la grandeur et l'authenticité :

« Ulysse, écrit Camus dans « L'Exil d'Hélène », *peut choisir chez Calypso entre l'immortalité et la terre de la patrie. Il choisit la terre, et la mort avec elle. Une si simple grandeur nous est aujourd'hui étrangère*¹²⁵⁴ ».

Camus revient ici sur le célèbre épisode de *L'Odyssée*¹²⁵⁵ qui relate le long séjour d'Ulysse dans l'île mythique Ogygie, demeure de la nymphe Calypso. Cette déesse va parvenir à retenir le héros sur son île paradisiaque, située hors du monde humain, pendant six ou sept ans. Mais malgré l'amour sans limite que la sublime nymphe voue à Ulysse, et malgré tous les bienfaits qu'elle lui prodigue, le héros finit par se lasser de la mollesse et de l'opulence qui menacent son accomplissement héroïque. Chaque soir, il se retire seul sur un rocher au bord de la mer et pleure la fumée de son Ithaque. Les dieux émus par sa souffrance exigent de Calypso qu'elle le libère. Cette dernière, pour le retenir auprès d'elle, lui offre l'immortalité et la jeunesse éternelle, mais contre toute attente, Ulysse refuse ses présents extraordinaires qui auraient pu faire de lui un dieu. Il leur préfère sa patrie, sa femme et son fils, et choisit, comme le note Camus, « la terre et la mort avec elle ».

C'est ici que Camus rejoint Ulysse. Il admire en lui son obstination réfléchie, sa « *fidélité à ses limites* », et son « *amour clairvoyant de sa condition*¹²⁵⁶ ». L'auteur de « Retour à Tipasa » n'a-t-il pas lui-même tenté de placer toute sa passion et tout son amour dans le monde de l'ici-bas, dont il a fait sa divinité ? N'a-t-il pas proclamé « *je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde*¹²⁵⁷ » ? Du mythe d'Ulysse, Camus tire une sagesse qu'il a toujours portée en lui-même. Cette sagesse consiste, comme Ulysse, à se maintenir lucide, à consentir avec fierté à sa condition de mortel, pour pouvoir accéder à la vie plénière, ou du moins s'en rapprocher, l'effleurer.

¹²⁵⁴ Albert Camus, « L'Exil d'Hélène », *op.cit.*, p. 139.

¹²⁵⁵ Cf. Homère, Chant V, « L'Antre de Calypso », *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, 1972, pp. 93-101.

¹²⁵⁶ Albert Camus, « L'Exil d'Hélène », *op.cit.*, p. 139.

¹²⁵⁷ Albert Camus, *Carnet I*, *op.cit.*, p. 17.

Mais c'est sans doute dans « Retour à Tipasa » que Camus accomplit, tout en l'assumant personnellement, l'aspiration nostalgique qui parcourt son œuvre entière. Cette aspiration éminemment odysseenne consiste en une tentative de réappropriation de soi, après une longue errance. Une réappropriation qui passe nécessairement par une répétition, un retour aux sources pour redécouvrir une vérité que l'enfance et la jeunesse n'avaient pas méconnue.

Au milieu des années trente, Camus avait souvent visité le splendide site archéologique de Tipasa qui se situe à environ 70 km à l'Ouest d'Alger. Il avait alors un peu plus de vingt ans et rédigeait « Noces à Tipasa ». À partir de 1940, il quitte définitivement l'Algérie pour s'installer en France. Il reviendra ensuite par deux fois à Tipasa, au cours de brefs séjours à Alger. *Le premier retour* à lieu quelques années après la guerre, *le second retour*, en 1953. Albert Camus, alors âgé de quarante ans, est profondément désenchanté, accablé par « *la nuit de l'Europe*¹²⁵⁸ », épuisé par les polémiques incessantes et la déloyauté qui caractérisent la vie intellectuelle parisienne. Aussi désire-t-il ardemment retrouver la vie élémentaire et corporelle qui avait été la sienne. Tel Ulysse retrouvant Ithaque après vingt ans d'exil, Camus souhaite que Tipasa le réenchante et le rende à lui-même :

« J'espérais, je crois, y retrouver une liberté que je ne pouvais oublier. En ce lieu, en effet, il y a plus de vingt ans, j'ai passé des matinées entières à errer parmi les ruines, à respirer les absinthes, à me chauffer contre les pierres, à découvrir les petites roses, vite effeuillées, qui survivent au printemps. À midi seulement, à l'heure où les cigales elles-mêmes se tassaient, assommées, je fuyais devant l'avidité flamboyante d'une lumière qui dévorait tout. La nuit, parfois, je dormais les yeux ouverts sous un ciel ruisselant d'étoiles. Je vivais, alors. Quinze ans après, je retrouvais mes ruines¹²⁵⁹ ».

Le premier retour est pourtant décevant à plus d'un titre. Ce lieu où il était possible autrefois de prendre le large, de rompre les attaches avec les contraintes sociales, et qui symbolisait pour Camus la « liberté », l'évasion et l'exubérance sensuelle, est désormais cerclé de barbelés. Il n'est plus possible d'y pénétrer «

¹²⁵⁸ Albert Camus, « Retour à Tipasa », *op.cit.*, p. 155.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 156-157.

que par les seuils autorisés¹²⁶⁰». De plus, un gardien assermenté règne la journée sur les ruines, tandis qu'il est strictement interdit de s'y promener la nuit, car on redoute les amoureux et leurs étreintes. Pis encore, le soleil n'est pas au rendez-vous : « ce matin-là, il pleuvait sur toute l'étendue des ruines¹²⁶¹ ».

Camus, « désorienté, marchant dans la campagne solitaire et mouillée », découvre alors une « Tipasa boueuse¹²⁶² » où les souvenirs s'estompent. Ce paysage désolé lui donne l'impression que le monde a « vieilli d'un coup¹²⁶³ » ; et lui-même avec lui. Il ne reste plus rien de ce que l'auteur des *Noces* avait admiré autrefois. Le visage du monde, qui l'avait tant aimé ne lui montre plus que « ses rides et ses plaies, anciennes et nouvelles¹²⁶⁴ ». Camus prend également conscience qu'il a perdu à tout jamais la spontanéité et l'innocence de sa jeunesse :

« Cet élan que j'étais venu chercher ici, écrit-il, je savais bien qu'il ne soulève que celui qui ne sait pas qu'il va s'élancer. Point d'amour sans un peu d'innocence. Où était l'innocence ? Les empires s'écroulaient, les nations et les hommes se mordaient à la gorge ; nous avions la bouche souillée. D'abord innocents sans le savoir, nous étions maintenant coupables sans le vouloir. ¹²⁶⁵ »

Le premier retour à Tipasa prend donc l'allure d'un pèlerinage funèbre. Camus qui voulait revoir les ruines, y découvre, en fin de compte, les siennes propres. Il regagne alors Paris sans avoir trouvé ce qu'il était venu chercher. Aussi décide-il de ne plus jamais revenir à Tipasa. Mais après plusieurs années d'exil, le désir du retour, que Camus a toujours gardé en son cœur, se fait de plus en plus pressant, jusqu'à devenir irrépressible, car quand « on a eu la chance d'aimer fortement, explique-t-il, la vie se passe à chercher de nouveau cette ardeur et cette lumière ¹²⁶⁶ ».

Albert Camus entreprend alors un nouveau voyage en Algérie. Mais le second retour ne débute pas sous les meilleurs auspices. Pendant cinq jours et cinq nuits, une pluie ininterrompue noie Alger et lui interdit de retrouver Tipasa. Dans les

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁶¹ *Ibid.*

¹²⁶² *Ibid.*, p. 158.

¹²⁶³ *Ibid.*

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ *Ibid.*

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 159.

cafés algérois où il se réfugie, il lit son âge dans les visages de ceux qu'il croit reconnaître sans en être tout à fait certain : « *je savais seulement que ceux-là avaient été jeunes avec moi et qu'ils ne l'étaient plus* ¹²⁶⁷ ». Son premier voyage lui avait pourtant enseigné que « *c'est une grande folie, et presque toujours châtiée, de revenir sur les lieux de sa jeunesse et de vouloir revivre à quarante ans ce qu'on a aimé [...] à vingt* ¹²⁶⁸ ».

Malgré la pluie qui lui semble ne s'être jamais arrêté depuis son précédent séjour en Algérie, malgré le ciel brumeux qui suscite en lui une immense mélancolie, Camus continue à espérer : « *je m'obstinais [...] sans trop savoir ce que j'attendais, sinon, peut-être le moment de retourner à Tipasa* ¹²⁶⁹ ».

Finalement, sa persévérance est récompensée :

« Un soir, en effet, la pluie s'arrêta. J'attendis encore une nuit. Une matinée liquide se leva, éblouissante, sur la mer pure. Du ciel frais comme un œil, [...] descendait une lumière vibrante qui donnait à chaque maison, à chaque arbre, un dessin sensible, une nouveauté émerveillée. La terre, au matin du monde, a dû surgir dans une lumière semblable. Je pris à nouveau la route de Tipasa. » ¹²⁷⁰

Comme à chaque fois que Camus relate un retour, son lyrisme s'éveille. Chacun des soixante-neuf kilomètres de route, qui séparent Alger de Tipasa, suscite en lui une infinité de souvenirs et de sensations. Durant le trajet, il redécouvre le même ciel « *intarissable de force et de lumière* » qui illuminait sa jeunesse, et retrouve « *la même mer aussi* », semblable à celle de son enfance. Bientôt, il voit s'élever devant lui la masse imposante et rassurante du mont Chenoua, « *cette lourde et solide montagne, découpé dans un seul bloc, qui longe la baie de Tipasa* ¹²⁷¹ ». Enfin, il découvre à l'horizon l'antique cité et se prépare avec enthousiasme à regagner ce qu'il appelle son « *refuge* ¹²⁷² ».

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁶⁸ *Ibid.*

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 162.

Camus franchit les barbelés pour se retrouver au milieu des ruines, c'est alors que le miracle se produit. Cette fois-ci, il retrouve enfin la Tipasa de sa jeunesse :

« Sous la lumière glorieuse de décembre, comme il arrive une ou deux fois seulement dans des vies qui, après cela, peuvent s'estimer comblées, je retrouvai exactement ce que j'étais venu chercher et qui, malgré le temps et le monde, m'était offert, à moi seul [...]. Il semblait que la matinée fût fixée, le soleil arrêté pour un instant incalculable. Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement. J'écoutais en moi, un bruit presque oublié, comme si mon cœur, arrêté depuis longtemps, se remettait doucement à battre. ¹²⁷³»

Le second retour à Tipasa comble les espérances de Camus. Le temps d'une journée, il se réconcilie avec le monde. Son exil s'achève enfin, car il est rapatrié vers son lieu naturel, où tout lui est restitué d'un coup. Du forum de l'antique cité, il contemple le village en contrebas et observe avec satisfaction *« des fumées légères mont[er] dans l'air limpide ¹²⁷⁴»*. Par là même, Camus semble accomplir le vœu d'Ulysse, qui tout au long de son exil, comme le mentionne *L'Odyssée*, ne cessera de chercher avec ardeur à *« voir monter un jour les fumées de sa terre ¹²⁷⁵»*. Notons en passant que c'est le même mytheme de la « fumée » qui met fin au temps de l'exil dans *La Peste*, après l'annonce de la disparition du fléau et la réouverture des portes de la ville. En effet, dès que les Oranais, réunis dans la gare pour attendre le retour de leur proches, *« virent la fumée du train »*, note le narrateur, *« leur sentiment d'exil [...] s'éteignit brusquement ¹²⁷⁶»*.

On trouve également, dans « Retour à Tipasa », un autre mytheme évoquant le rapatriement d'Ulysse, celui du « port » que Camus mentionne par deux fois. Les ruines romaines de Tipasa sont une première fois présentées comme *« refuge et port ¹²⁷⁷»*. Un peu plus loin Camus écrit : *« il me semblait que j'étais enfin revenu au port, pour un instant au moins, et que cet instant désormais n'en finirait plus ¹²⁷⁸»*.

¹²⁷³ *Ibid.*, pp. 162-163.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁷⁵ Homère, *L'Odyssée*, *op.cit.*, p. 9.

¹²⁷⁶ Albert Camus, *La Peste*, *op.cit.*, p. 266.

¹²⁷⁷ Albert Camus, « Retour à Tipasa », *op.cit.*, p. 162.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

On voit ainsi le mythe d'Ulysse émergé à la surface du texte à la faveur de ce que Pierre Brunel appelle « *une réminiscence mythologique* ¹²⁷⁹ ». Certes, dans « Retour à Tipasa », Ulysse n'est jamais cité. En fait, l'auteur, l'ayant déjà évoqué dans d'autres textes, ne semble pas éprouver le besoin de l'explicitement une nouvelle fois ¹²⁸⁰. Cependant un certain nombre de similitudes le laissent transparaitre. L'analogie se manifeste d'abord, comme nous venons de le voir, de *personnage à personnage* : Camus, contemplant les fumées s'élevant du village, évoque, en effet, Ulysse apercevant à l'horizon les fumées de son Ithaque natale. L'analogie existe également de *lieu à lieu* : le port d'Ithaque, que le vaisseau d'Ulysse finit par regagner, correspond au « port » symbolique de Tipasa que Camus parvient à atteindre.

Albert Camus semble ainsi se fondre en Ulysse. On pourrait même considérer que dans « Retour à Tipasa », ce texte autobiographique, l'auteur, le narrateur, le personnage et le héros mythologique fusionnent pour former une même individualité. Par conséquent, la distance qui sépare le réel et le domaine de l'imaginaire est abolie, les deux dimensions se rejoignent pour se confondre dans le texte, à travers *l'incarnation* du mythe par l'auteur. Camus lui-même n'a-t-il pas écrit, rappelons-le, « *les mythes n'ont point de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions.* ¹²⁸¹ » ? Dans cette perspective, on peut même aller jusqu'à dire que le véritable personnage mythologique de « Retour à Tipasa » n'est pas Ulysse, mais l'auteur lui-même, qui, en répondant à *l'appel au retour*, assume personnellement dans son texte une sorte d'*initiation mythique*.

En effet, nous avons vu plus haut que toute la trame de « Retour à Tipasa » se construit essentiellement autour d'une douloureuse métamorphose. Cette métamorphose doit permettre à l'auteur-personnage de triompher du temps, par la reconquête et le redoublement du bonheur perdu de la jeunesse. Or, ce

¹²⁷⁹ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, op.cit., p. 108.

¹²⁸⁰ Dans « Prométhée aux Enfers », Camus évoquant son projet de voyage en Grèce, qui fut compromis par la guerre, parle de son aspiration à « *refaire le périple d'Ulysse* », op.cit., p. 120. Dans « Retour à Tipasa », il revient sur ce même événement, qui marqua sa vie, sans citer cette fois-ci le héros mythique : « *Le 2 septembre 1939, en effet, je n'étais pas allé en Grèce, comme je le devais. La guerre en revanche était venue jusqu'à nous, puis elle avait recouvert la Grèce elle-même.* », op.cit. p. 157.

¹²⁸¹ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers », dans *Noces suivi de l'Été*, op.cit., p. 123.

changement de statut, cette réintégration à l'unité originelle dans un temps devenu réversible, auxquels Camus aspire ardemment, impliquent nécessairement un itinéraire de régénération. Aussi « Retour à Tipasa » peut-il être lu comme le récit d'une initiation.

Ce cheminement initiatique, où se rejoignent la création artistique ou littéraire et le mythe, a été qualifié par Max Bilen de « *comportement mythico-poétique*¹²⁸² ». Il le définit comme une sorte de *transmutation ontologique du créateur*, ou plus exactement, comme un état à la faveur duquel l'artiste « *tente d'accéder, par les voies de l'imaginaire, à une métamorphose de statut qui lui permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un monde devenu réversible*¹²⁸³ ».

Max Bilen montre, par ailleurs, que cet itinéraire initiatique, dont on peut retrouver la trace aussi bien dans les rites chamaniques et les récits mythiques que dans les romans contemporains, se déroule toujours en trois phases : « *ségrégation, révélation, métamorphose*¹²⁸⁴ ». Cette triple séquence thématique, qui a pu être considérée par Joseph Campbell¹²⁸⁵ comme « *l'unité nucléaire du mythe*¹²⁸⁶ », est facilement perceptible dans « Retour à Tipasa ».

La première séquence, la *ségrégation*, qui se manifeste, selon Max Bilen, par une « *impression de chaos* », une « *détresse* » intense et une « *déperdition de soi*¹²⁸⁷ », correspond dans le texte de Camus au premier retour. Celui-ci débouche, en effet, sur un échec douloureux, une accentuation du sentiment de l'exil, une confrontation à la finitude et un départ précipité vers Paris prenant la forme d'une fuite.

Les deux autres séquences thématiques, la *révélation* et la *métamorphose*, correspondent, pour leur part, au second retour. La *révélation*, d'abord, qui

¹²⁸² Max Bilen « Comportement mythico-poétique », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 354.

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹²⁸⁵ Joseph Campbell (1904-1987), écrivain et mythologue américain. Son apport principal est d'avoir proposé une théorie, qualifiée de *monmythe*, selon laquelle tous les récits héroïques, mythiques, légendaires... de toutes les époques et de toutes les civilisations procèderaient d'un schéma narratif unique. Ce dernier découlerait du fonctionnement de l'inconscient collectif de l'humanité.

¹²⁸⁶ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille visages*, Paris, Éditions Oxus, 2010, p. 37.

¹²⁸⁷ Max Bilen « Littérature et initiation », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 967.

renvoie essentiellement à un sentiment de renaissance et de réappropriation de soi, se manifeste dans le ravissement intense et l'allégresse que Camus éprouve lorsqu'il retrouve le lieu de sa jeunesse intact. Il parvient ainsi à triompher doublement du temps, non seulement en remontant son cours, mais aussi en parvenant à le fixer pour « *un instant incalculable*¹²⁸⁸ ». Certes, ce triomphe sur le temps et la finitude n'est que provisoire, il offre, pourtant, l'occasion d'accéder à une *métamorphose* de statut, et à vivre, le temps d'une journée, dans un monde réversible.

Au terme du second retour à Tipasa, Camus, regagnant Paris, est régénéré. Il est redevenu pleinement lui-même et se sent prêt à affronter de nouveau « *L'Europe et ses luttes*¹²⁸⁹ ». Bientôt, la guerre d'indépendance algérienne viendra le déchirer, et l'isoler définitivement, mais le souvenir de cette journée à Tipasa continuera à le soutenir et l'aidera « *à accueillir du même cœur ce qui transporte et ce qui accable*¹²⁹⁰ », autrement dit, à ne rien renier du réel, ni la lumière où il est né ni les servitudes de son temps.

Pour finir, on notera ici, que Camus, à travers le cheminement initiatique qu'il décrit dans « Retour à Tipasa » (négativité, nouvelle naissance, transmutation ontologique), nous permet de déduire que chez cet écrivain le rôle du héros mythique n'est plus seulement endossé par les personnages romanesques, mais par l'auteur lui-même, l'homme en chair et en os qui assume la condition mythique de l'initiation. De là, il apparaît que le récit mythique qui structure « Retour à Tipasa », ne constitue pas seulement pour Camus un ornement, un support de satisfaction esthétique et affectif issu du jeu de l'imagination ; il est aussi *éprouvé* et *vécu*. Par conséquent, il témoigne d'une expérience existentielle intense, qui irradie une œuvre entière, et fonde une singularité, une vie. Le texte moderne, quant à lui, est l'occasion de fixer, de partager et de redoubler cette expérience fondamentale.

¹²⁸⁸ Albert Camus, « Retour à Tipasa », *op.cit.*, p. 162.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁹⁰ *Ibid.*

2. Ulysse, une incarnation parmi d'autres

Si le mythe d'Ulysse joue un rôle central dans la vie et l'œuvre d'Albert Camus, comme nous avons tenté de le montrer, qu'en est-il alors pour l'auteur de *La Promesse de l'aube* ? Il semble que la figure odysseenne soit présente dans l'œuvre de Romain Gary. Toutefois, elle n'y occupe qu'une place marginale, et ne prend à aucun moment une ampleur et une intensité comparables à celles que nous avons pu constater dans les textes de Camus. Vraisemblablement, la figure d'Ulysse est présente de manière tout à fait implicite dans le dernier chapitre de *La Promesse de l'aube*.

Nous avons vu précédemment que ce *roman autobiographique*, ce « récit empreint de “vérité artistique”¹²⁹¹ », tout en retraçant la vie de son auteur, se présente comme le récit d'une quête mythique, d'une lutte prométhéenne, ou selon les propres mots de Gary, d'un « combat *homérique* et désespéré » contre la puissance du réel « pour redresser le monde¹²⁹² », et le faire coïncider avec les rêves naïfs de sa mère, Mina Owczyńska, qu'il aimait tendrement mais dont la guerre allait le séparer à jamais. En effet, au moment de la débâcle franco-britannique contre l'Allemagne, en juin 1940, Gary, alors aviateur dans l'armée de l'air française, est exhorté par Mina à poursuivre la lutte. Il est donc contraint de quitter la France qui vient de capituler. Au péril de sa vie, il déserte l'armée et rejoint l'Afrique du Nord, puis gagne l'Angleterre où il est incorporé aux Forces françaises libres. Plus tard, Gary participera au conflit en Afrique, au Moyen-Orient et en Europe.

Le dernier chapitre de *La Promesse de l'Aube*, où apparaît subrepticement la figure d'Ulysse, évoque justement la libération de la France, le retour de Romain Gary auprès des siens, et donc l'achèvement de cette longue odyssee à travers le monde. Désormais héros de guerre, il veut retrouver sa mère après six longues années de séparation. Il se hâte alors à regagner Nice, où Mina réside depuis

¹²⁹¹ Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op.cit.*, p. 429.

¹²⁹² Romain Gary, *La Promesse de l'aube, op.cit.*, p. 45.

1928. Il ne sait pas encore, comme il l'apprendra à son arrivée, que sa mère est morte depuis plusieurs années¹²⁹³.

Sur le chemin du retour, Romain Gary redécouvre avec une joie intense les paysages méditerranéens de sa jeunesse.

« Le ciel paraissait plus proche, écrit-il, plus conciliant, chaque olivier était un signe d'amitié et la Méditerranée venait vers moi par-dessus les cyprès et pins, par-dessus les barbelés, les canons et les chars bousculés comme une nourrice retrouvée. J'avais fait prévenir ma mère de mon retour par dix messages différents. ¹²⁹⁴ »

Au moment où Gary aperçoit les rivages de la Grande bleu – cette mer qu'il avait découverte pour la première fois à l'âge de 14 ans, et qui fut à l'origine du plus intense émerveillement de son enfance¹²⁹⁵ –, il prend des accents camusiens, et le sentiment d'exil qu'il partage avec toute une génération s'estompe en lui. La Méditerranée le lave des souillures de la guerre et le réconcilie avec le monde. Face à cette mer antique, *« debout dans la clarté, sur un rivage béni ¹²⁹⁶ »*, Gary rasséréné se sent ivre d'espoir et de certitude :

*« Il y avait, dans mon cœur, une jeunesse, une confiance, une gratitude, dont la mer antique, notre plus fidèle témoin, devait si bien connaître les signes, depuis **le premier retour d'un de ses fils victorieux à la maison.** ¹²⁹⁷ »*

Dans cet extrait, Gary semble évoquer Ulysse sans le nommer. En effet, le héros de *L'Odyssée* correspond parfaitement à ce « fils victorieux » qui va parvenir à accomplir, sur les rivages de la « mer antique », « le premier retour (...) à la maison

¹²⁹³ En vérité, cet épisode ne correspond pas à la réalité biographique. Romain Gary aurait appris la mort de sa mère plusieurs années avant son retour à Nice. Il semblerait que Gary n'ait pas été fidèle à la réalité pour des raisons littéraires, car comme l'explique Mireille Sacotte : *« il est impossible de faire mourir le héros – ici l'héroïne [la mère de Gary] – au milieu de l'action sous prétexte que cela arrive – est arrivé – dans la vie. La logique du romancier a prévalu sur la fidélité du biographe, avec raison. »*. Cf. Mireille Sacotte, « Postface » de *La Promesse de l'Aube*, dans Romain Gary, *Légende du Je, Récit et romans*, op.cit., pp. 541-542.

¹²⁹⁴ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 364.

¹²⁹⁵ Cf. Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 122, *« Mon premier contact avec la mer eut sur moi un effet bouleversant. Je dormais paisiblement sur ma couchette lorsque je sentis sur le visage une bouffée de fraîcheur parfumée. Le train venait de s'arrêter à Alassio et ma mère avait baissé la fenêtre. Je me dressai sur les coudes et ma mère suivit mon regard en souriant. [...] Je regardais la mer. Quelque chose se passa en moi. Je ne sais quoi : une paix illimitée, l'impression d'être rendu. La mer a toujours été pour moi, depuis, une humble mais suffisante métaphysique. »*

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 365.

¹²⁹⁷ *Ibid.*

». Un peu plus loin, Gary poursuivant le récit de son retour, fait appel à un certain nombre d'images qui semblent faire allusion au héros homérique, et viennent confirmer notre hypothèse :

« *Nous reprenions enfin possession du monde et chaque tank renversé ressemblait à la carcasse d'un dieu abattu. Des goumiers accroupis, aux visages aigus et jaunes sous le turban du chèche, **faisaient cuire un bœuf entier sur un feu de bois** ; dans les vignes bouleversées, une queue d'avion était plantée comme une épée brisée, et, parmi les oliviers, sous les cyprès, des casemates de **ciment borgnes**, un canon mort pendait parfois avec son **œil bête et rond de vaincu**.*¹²⁹⁸ »

Le passage ci-dessus est intéressant à plus d'un titre. Le mythe déjà annoncé un peu plus haut, par l'évocation du premier retour d'un « fils victorieux », émerge à la surface du texte à la faveur d'allusions prenant la forme de réminiscences mythologiques. Dans un premier temps, on peut déjà constater la présence dans l'extrait précédent de deux comparaisons très instructives. Ces dernières rapprochent des objets concrets évoquant les violences de la guerre encore visibles : un « tank renversé » et « une queue d'avion » plantée dans les vignes ; et des images symboliques : « un dieu abattu » et « une épée brisée », qui suggèrent dans les deux cas la fin de la guerre et de l'exil.

Mais on pourrait aller plus loin et dire que ce redoublement comparatif débouche sur quelque chose de plus ambitieux, un *principe structurant*, à savoir le mythe (suggéré par l'image « d'un dieu abattu »). En effet, les personnifications que l'on peut relever dans l'image « des casemates de ciment borgnes », ou dans celle du « canon mort » « avec son œil bête et rond de vaincu », tout en répétant et en complétant les deux comparaisons précédentes (à travers l'évocation du triomphe de la paix sur les forces brutales de la guerre), font allusion de manière probante à l'un des épisodes les plus célèbres de *L'Odyssée*, celui d'Ulysse crevant par la ruse l'œil du cyclope. En effet, dans *L'Odyssée* (chant IX), Polyphème désigne les monstres borgnes, ses semblables, en les qualifiant de « *Yeux Ronds*¹²⁹⁹ ». De même, on pourrait dire que le passage évoquant les goumiers cuisant « un bœuf

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 366

¹²⁹⁹ Homère, *L'Odyssée*, *op.cit.*, p. 165.

entier sur un feu de bois » fait peut-être allusion au chant XII de *L'Odyssee*, où les compagnons d'Ulysse font cuire « les bœufs aux cornes droites¹³⁰⁰ » du dieu Soleil.

Certes, ces analogies peuvent être le fruit du hasard. Par conséquent, elles ne semblent pas suffire à démontrer la présence du mythe. Cependant, cette présence devient irréfutable quand elle est confirmée par l'auteur lui-même. En effet, dans *La Nuit sera Calme*, Gary évoquant le souvenir de son retour à Nice au lendemain de la Libération (en 1945), parle par deux fois d'un « retour d'Ulysse¹³⁰¹ ». De là, on peut déduire que le dernier chapitre de *La Promesse de l'aube* semble briser, par l'intermédiaire d'images mythiques, son propre réseau narratif à la faveur d'un discours narratif autre, un « hors-texte » ou un « pré-texte », qui laisse transparaître le visage d'Ulysse.

Notons, par ailleurs, que la figure odysseenne, dans *La Promesse de l'aube*, est étroitement liée à la Méditerranée comme c'est le cas pour Camus. Comme Camus aussi, Gary semble s'identifier au personnage mythique, en reproduisant son parcours, jusqu'à se confondre avec lui. En outre, le mythe émerge, comme dans « Retour à Tipasa », à l'évocation d'un retour au pays après un long exil, et vient clore un cheminement initiatique. Pour autant, il ne faudrait pas croire que le mythe d'Ulysse ait pu prendre chez Gary la même ampleur que celle qu'il a prise chez Camus. Tout au plus fait-il figure dans son œuvre d'une sorte de *météore*, qui vient exprimer en l'amplifiant un sentiment sans doute partagé par toute une génération : celui du bonheur de retrouver les siens et son pays après six années de guerre et de séparation.

D'ailleurs, trente ans après la libération¹³⁰², Gary évoquant lui-même dans *La Nuit sera calme*, « l'échec de "[son] retour d'Ulysse" », car étant arrivé « trop tard

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹³⁰¹ Cf. Romain Gary, *La Nuit sera calme*, *op.cit.*, p.100 et p.156. Signalons ici que l'ensemble des entretiens de *La Nuit sera calme* (réponses et questions comprises) ont été écrits par Romain Gary. François Bondy, censé interviewer Gary, n'a pas participé à ces entretiens. Il n'a servi que de *prête-nom* et a été, de ce fait, complice de cette mystification. Certains critiques ont d'ailleurs qualifié ce texte de « roman ».

¹³⁰² *La Nuit sera Calme* a été publiée en 1976, soit 31 ans après les événements relatés dans le dernier chapitre de *La Promesse de l'aube*.

pour rendre justice à [sa] mère¹³⁰³», insiste sur le fait que sa vie ne se résume pas à celle qu'il a relaté dans *La Promesse de l'aube* :

« Je tiens à dire ici une fois pour toutes que ma vie n'a pas été, n'est pas 'la suite que M. Romain Gary a donné à La Promesse de l'aube'. En 1945, une de mes vies a pris fin et une autre a commencé, une autre et une autre encore. Chaque fois que tu aimes, c'est une nouvelle vie qui commence.¹³⁰⁴»

Un peu plus loin il ajoute :

« Je n'ai jamais vécu une vie d'ex. C'est tellement vrai que mon je ne me suffit pas comme vie, et c'est ce qui fait de moi un romancier, j'écris des romans pour aller chez les autres. Si mon je m'est souvent insupportable, ce n'est pas à cause de mes limitations et infirmités personnelles, mais à cause de celles du je humain en général. On est toujours piégé dans un je.¹³⁰⁵»

Ailleurs, dans *Vie et Mort d'Emil Ajar*, Romain Gary proclame l'obsolescence du "je", instance restrictive, chargée d'un passé douloureux, en écrivant cette phrase étrange : « Je me suis toujours été un autre¹³⁰⁶». On peut donc déduire que le mythe d'Ulysse ne représente pour Gary qu'une incarnation parmi les autres, une étape particulière de sa vie, celle de son retour à Nice après la libération de la France. En fait, le mythe central de l'œuvre de Gary, celui qui correspond à sa volonté de se multiplier, et qui revient de manière obsédante dans plusieurs de ses romans – notamment *Europa*, *Le Grand Vestiaire*, *La danse de Gengis Cohn*, *Pseudo*, etc.– n'est pas celui d'Ulysse, mais semble être celui du *double*, du *Doppelgänger*, qu'il a revendiqué en tant que tel et thématiqué sous toutes ses formes : *picaresque*, *golémique*, *donquichottesque*, *dibboukique*, etc.

C'est pour cette raison que nous consacrerons les dernières pages de notre recherche à l'étude du mythe du double chez Romain Gary. Nous allons voir que cette figure mythique, également présente dans l'œuvre de Camus, va prendre une ampleur considérable dans celle de Gary, du fait qu'il va permettre à l'auteur

¹³⁰³ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, op.cit., p. 156.

¹³⁰⁴ Ibid.

¹³⁰⁵ Ibid.

¹³⁰⁶ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1410.

de *Vie et Mort d'Emile Ajar* d'accéder à ce qu'il a qualifié lui-même :
« d'existence mythologique¹³⁰⁷ ».

¹³⁰⁷*Ibid.*, p. 1412.

CHAPITRE III

La rencontre avec le double, présage de mort ou de résurrection ?

1. Le double, une figure insaisissable

Comme c'était le cas pour le mythe d'Ulysse, la figure du double ne revêt pas la même importance pour les auteurs étudiés. Chez Albert Camus, tout d'abord, elle n'apparaît que très occasionnellement, notamment dans *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe* où elle vient illustrer l'une des manifestations du sentiment de l'absurde, et dans *La Chute* où elle est liée à la détresse et la déperdition de soi dont souffre le héros du récit. En revanche, dans l'univers garyen, le double est une présence obsédante. Dans certains textes cette figure prend une ampleur considérable, notamment dans *Europa*, dans *La Danse de Gengis Cohn* et dans *Pseudo* (signé Émile Ajar) où le brouillage du sujet de l'énonciation atteint son comble. Dans *Pseudo*, ce brouillage a pour conséquence l'effacement de l'identité de l'auteur lui-même. Le lecteur ne parvient plus à distinguer clairement le double de l'authentique, la fiction du réel, le vrai du faux, le personnage narrateur de l'auteur...

En fait, l'obsession de devenir *autre*, de se dédoubler, de brouiller les pistes correspond davantage au tempérament de Gary qu'à celui de Camus (ce dernier aspirant plus à « l'unité » qu'à la « multiplicité »). La « tentation protéenne¹³⁰⁸ » qui habite Gary, pourrait d'ailleurs dévoiler un mécanisme de défense, une sorte d'artifice pour se dissimuler en changeant continuellement de peau, à la manière de ses animaux fétiches, le python et le caméléon. Elle pourrait également être interprétée comme l'expression d'une révolte contre tout ce qui restreint le champ du possible ; une tentative de s'emparer, grâce à la création littéraire, de pouvoirs divins permettant de se métamorphoser, de *renaître autre*. C'est en ce sens que Gary a pu envisager la création littéraire comme l'occasion :

¹³⁰⁸ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1410.

« de [se] diversifier par de nouvelles et multiples identités et de vivre à travers elles une expérience totale ¹³⁰⁹ ».

Mais qu'est-ce au juste que cette figure du double ? Est-ce réellement un mythe ? Quelles sont les formes qu'elle va prendre dans les textes du corpus ? Et quelles sont les significations qui vont lui être attribuées par les auteurs étudiés ?

Dans un article intitulé « Double », Nicole Fernandez-Bravo reprend et fait sienne la définition minimale du *double* proposée par Jean-Paul ¹³¹⁰ : « ainsi se nomment les gens qui se voient eux-mêmes ¹³¹¹ ». Elle énumère également les différentes dénominations de cette figure telles qu'elles apparaissent dans la littérature. Outre les notions d'alter ego, de sosie, de *ménechme* ¹³¹², de siamois, de frères de cœur ou encore d'âmes sœurs, elle met en exergue le terme forgé par Jean-Paul Richter ¹³¹³ et consacré par le mouvement romantique, celui de *Doppelgänger* que l'on pourrait traduire par *double, autre soi*, et qui signifie littéralement : « celui qui marche à côté, le compagnon de route ¹³¹⁴ ». Fernandez-Bravo évoque enfin des formulations littéraires liées à la figure du double et qui ont fait florès dans la littérature du XX^e siècle : « *je est un autre* » de Rimbaud et « *el otro* » de Borges, auxquelles il faudrait ajouter la célèbre formule de Romain Gary : « *Je me suis toujours été un autre* ¹³¹⁵ ».

Si la figure du double est particulièrement féconde au XX^e siècle, son apogée correspond plutôt au XIX^e siècle, particulièrement durant la période romantique. Cependant, Nicole Fernandez-Bravo insiste sur le fait que « *l'efflorescence du mythe à l'époque romantique ne doit pas faire oublier que le mythe du double remonte bien plus haut dans le temps* ¹³¹⁶ ». Il s'agit en effet d'une « *figure ancestrale* ¹³¹⁷ », d'une image originelle que l'on retrouve sous diverses formes dans la plupart des

¹³⁰⁹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 12.

¹³¹⁰ Johann Paul Friedrich Richter, alias Jean-Paul, (1763-1824), écrivain allemand.

¹³¹¹ Cité par Nicole Fernandez-Bravo, « Double », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, 492.

¹³¹² Le *Ménechme*, qui signifie sosie, fait référence à un personnage des comédies de Plaute (auteur romain, 254-184 av. J.-C.).

¹³¹³ Jean-Paul Richter (1847-1937), historien de l'art allemand.

¹³¹⁴ Cité par Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *op.cit.*, 492.

¹³¹⁵ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 1410.

¹³¹⁶ Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *op.cit.*, p. 493.

¹³¹⁷ *Ibid.*

cultures, particulièrement dans les antiques mythologies égyptienne, mésopotamienne, romaine, germanique, mésoaméricaine... et jusque dans *Le Banquet* de Platon. Dans ce célèbre texte¹³¹⁸, Aristophane prétend que les humains auraient été à l'origine des êtres doubles, avant que les dieux ne mettent fin à cette union primitive et ne procèdent à la séparation des âmes, d'où le sentiment d'incomplétude qui habite l'humanité depuis cet événement fondateur, et le désir présent en chacun de reconquérir cet *autre soi-même* perdu.

Par ailleurs, on peut noter que la figure du double, de par la diversité de ses manifestations dans la littérature et les différentes mythologies, semble être dotée d'une plasticité exceptionnelle. En effet, l'idée de dualité qu'elle véhicule peut prendre des formes très variées : masculinité/féminité, animalité/humanité, humain/surhumain, mortel/immortel, vivant/mort, corps/âme, ange/démon... Du reste, la rencontre avec le double peut être perçue selon les cas positivement ou négativement, car cette figure bénéfique ou maléfique, cet esprit protecteur ou malveillant, peut aussi bien présager la mort que la renaissance.

Ajoutons à cela, pour achever de brouiller les cartes, que la figure du double apparaît dans divers mythes où l'homme est interprété comme porteur d'une nature duelle. On peut citer l'exemple d'Œdipe que Jean-Pierre Vernant considère comme le « *paradigme de l'homme double* ¹³¹⁹ ». En effet, *L'Œdipe roi* de Sophocle pose la question, comme l'explique Fernandez-Bravo, « *de savoir dans quel mesure l'homme dont la condition est d'être ici (aspect humain) et d'ailleurs (aspect surhumain) est entièrement à la source de ses actions* ¹³²⁰ ». Il en va de même pour les mythes de Faust et de Don Juan qui tous deux illustrent le conflit entre deux instances : « le moi individuel » et « le moi social ».

Certes, dans les trois exemples précités, la dualité est déduite à partir de l'analyse du sens des œuvres, il n'empêche qu'il faudrait peut-être s'interroger sur la nature de la figure du double que Fernandez-Bravo n'hésite pas à considérer

¹³¹⁸ Cf. Platon, *Le Banquet*, trad. Paul Vicaire, Paris, « Les Classiques de la philosophie », 1989, pp. 43-53.

¹³¹⁹ Cité par Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *op.cit.*, p. 492.

¹³²⁰ *Ibid.*

comme « *l'un des grands mythes* ¹³²¹ » de la littérature occidentale. S'agit-il pour autant d'un mythe ? N'avons-nous pas plutôt affaire à un motif, à un thème mythique ou à une sorte de structure commune à plusieurs mythes sans en particulariser aucun ?

Pierre Brunel, dans sa « Préface » du *Dictionnaire des mythes littéraires* évoque d'entrée cette difficulté terminologique. Mentionnant l'ouvrage *Stoffe der Weltliteratur*, de l'Allemande Elisabeth Frenzel, il souligne que « *Doppelgänger* » y figure parmi les « *Motives* », tandis que le *Dictionnaire* a retenu « *Double* » dans la liste des mythes littéraires.

C'est là « *le signe, reconnaît Pierre Brunel, d'un flou terminologique qu'on ne parvient sans doute jamais à dissiper totalement, d'autant plus que, dans l'œuvre, le mythe se dégage difficilement du thème et qu'on pourrait même parler parfois de thèmes mythiques* ¹³²² ».

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas ici le lieu de trancher cette question. Nous nous contenterons plutôt d'étudier la figure du double telle qu'elle apparaît explicitement dans les textes du corpus (notamment à travers les figures mythiques de Janus chez Camus, du Dibbuk et du Golem chez Gary). Enfin, nous restreindrons notre étude aux œuvres du corpus où apparaissent des traces linguistiques explicites telles que « *“double”, “je-l'autre lui”, “je-deux en un”, “je-le même”* ¹³²³ », ainsi qu'aux textes garyens et camusiens qui posent clairement les problèmes de l'identité et de l'altérité.

2. Le double, messager de la mort.

Penchons-nous sans plus attendre sur *L'Étranger* de Camus, où l'on peut constater que la structure du double se manifeste nettement dans le texte. Meursault, emprisonné depuis des mois, souffre de plus en plus de son isolement. Il s'aperçoit dans un premier temps qu'il a totalement perdu la notion du temps. Bientôt, à force de solitude et d'enfermement, le personnage finit par subir une douloureuse scission de son être :

¹³²¹ *Ibid.* p. 493.

¹³²² Pierre Brunel, « Préface », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 7.

¹³²³ Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *op.cit.*, p. 492.

« Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. Le jour finissait et c'était l'heure dont je ne veux pas parler, l'heure sans nom, où les bruits du soir montaient de tous les étages de la prison dans un cortège de silence. [...] dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse [...] ¹³²⁴».

La rencontre entre Meursault et son double se produit au crépuscule (« le jour finissait »), heure de la journée propice aux angoisses, qui plus est, à un instant d'extrême vulnérabilité du moi original. Le double semble ainsi constituer une projection de la détresse du personnage. Meursault est saisi par l'impression inquiétante de ne plus coïncider avec lui-même (d'être étranger à lui-même). Les deux faces complémentaires du même être sont dissociées l'une de l'autre. L'original et son reflet sont paradoxalement identiques et différents, antinomiques et complémentaires, l'un « sourit », l'autre garde un « air sévère et triste ». Cet *autre lui-même*, à la fois familier et inquiétant qui vient à la rencontre de Meursault, l'angoisse en même temps qu'il le fascine. Aussi le contemple-t-il à plusieurs reprises.

Signalons ici que la rencontre avec le double à travers le reflet de soi-même se produit également dans *La Chute*, mais elle y est inversée. En effet, s'il semble à Meursault que son image demeure sévère et sérieuse alors même qu'il lui sourit, dans le cas de Jean-Baptiste Clamence, c'est le double qui sourit : « Je me rendis dans la salle de bains pour boire un verre d'eau. Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double... ¹³²⁵».

On pourrait peut-être expliquer cette inversion par le fait que Clamence apparaît comme une sorte de double négatif de Meursault. Le premier se jugeant tout à fait coupable, le second tout à fait innocent, l'un est condamné par sa propre culpabilité, l'autre par la société. Ajoutons à cela que Meursault, comme le note

¹³²⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, op.cit., pp. 125-126.

¹³²⁵ Albert Camus, *La Chute*, op.cit., p. 43.

Roger Grenier, est « *proche d'une vie élémentaire, corporelle, innocente*¹³²⁶ », tandis que chez Clamence, l'intellect finit par l'emporter sur le physique.

Cependant, au-delà de ce jeu de contrastes, on peut noter que dans les deux textes, le double apparaît comme le messenger de l'angoisse. Il exprime le sentiment de détresse qui résulte de la solitude et d'une confrontation prolongée à soi-même. Il vient aussi accentuer la déperdition du moi, et fait perdre aux deux personnages leur contours et le sentiment de leur propre réalité. En somme, dans les deux cas, le double vient personnifier l'une des manifestations du sentiment de l'absurde :

« L'étranger, qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familial et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde¹³²⁷ », écrit Camus dans Le Mythe de Sisyphe.

On l'aura compris, le sentiment de l'absurde ne se limite pas au divorce du sujet avec le monde et avec les hommes, il inaugure également la prise de conscience de l'inanité du moi. De fait, cette instance insaisissable et indéfinissable semble désormais vouée à l'effacement ou à l'éclatement :

« Si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, écrit Camus, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. Je puis dessiner un à un tous les visages qu'il sait prendre, tous ceux aussi qu'on lui a donnés, cette éducation, cette origine, cette ardeur ou ces silences, cette grandeur ou cette bassesse. Mais on n'additionne pas des visages. Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. [...] Pour toujours, je serai étranger à moi-même¹³²⁸ ».

La prise de conscience de l'absurde a pour conséquence de fragmenter le "Je" et de bouleverser les rapports de l'homme contemporain avec lui-même. Si le sujet peut encore éprouver sa présence au monde et juger de sa propre existence, il ne peut plus pour autant définir et résumer son propre moi. Celui-ci perd désormais toute consistance. Il prend, pour ainsi dire, la forme d'un miroir brisé dont il est impossible de reformer l'unité, même si l'on recolle les morceaux, et où se

¹³²⁶ Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 304.

¹³²⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op.cit.*, p. 31.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 36.

dessine une multiplicité de visages opposés (grandeur/bassesse, ardeur/silence...), des visages qui ne s'additionnent pas, mais qui au contraire s'annulent. Dans cette perspective : « le “*connais-toi toi-même*” de Socrate », assure Camus, n'a pas plus de valeur que « le “*sois vertueux*” de nos confessionnaux¹³²⁹ ».

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus fait donc un constat paradoxal : l'époque contemporaine, caractérisée par le triomphe de l'individualisme, apparaît pourtant comme une période de fragmentation du moi à l'infini. Le “Je” n'est plus cette instance irréfutable, ce lieu de toutes les certitudes tel que le concevait René Descartes, car « le moi souverain qui s'exprimait dans le cogito », souligne Fernandez-Bravo, va faire place à partir du XIX^e siècle « au “*qui parle en moi ?*”¹³³⁰ ».

En fait, la remise en question de la conception du sujet unitaire (dominante depuis l'Antiquité) s'opère dès le XVII^e siècle. On pose alors les fondements d'une conception dialectique du monde et du sujet. Plus tard, à partir du XIX^e siècle, avec les divers bouleversements économiques, politiques, techniques..., et avec le développement des sciences humaines, la division du moi s'accroît. Freud décèle désormais trois instances présentes en chaque individu (le moi, le sur-moi et le ça), tandis que la pragmatique « *situe le sujet dans une relation ternaire (sujet-langue-Objet)* ¹³³¹ ». Le XX^e siècle, pour sa part, verra une amplification considérable de ce phénomène de morcellement du moi.

C'est justement ce morcellement du sujet que Camus cherche à exprimer dans son œuvre à travers la figure du double. Chez l'auteur du *Mythe de Sisyphe*, le double est perçu essentiellement de manière négative : il fait découvrir au personnage ses failles et vient entériner la perte définitive de l'unité originelle. Il peut être également annonciateur de mort comme on peut le constater dans *L'Étranger*. En effet, au moment du procès de Meursault puis de sa condamnation à mort, le double réapparaît et vient exprimer une nouvelle fois le

¹³²⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹³³⁰ Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *op.cit.*, p. 518.

¹³³¹ *Ibid.*, p. 496.

désarroi et l'angoisse du personnage. Au milieu du public venu assister au procès, le regard de Meursault croise à plusieurs reprises celui d'un personnage qui le trouble et le fascine :

« Les journalistes tenaient déjà leur stylo en main. Ils avaient tous le même air indifférent et un peu narquois. Pourtant, l'un d'entre eux, beaucoup plus jeune, habillé en flanelle grise avec une cravate bleue, avait laissé son stylo devant lui et me regardait. Dans son visage un peu asymétrique, je ne voyais que ses deux yeux, très clairs, qui m'examinaient attentivement, sans rien exprimer qui fût définissable. Et J'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même. ¹³³² »

« Cette impression bizarre » qui saisit Meursault et qui lui donne le sentiment d'être observé par lui-même, constitue une nouvelle manifestation de la structure du double. Par l'entremise du regard de ce double qu'est le journaliste, Meursault devient à la fois sujet qui s'observe lui-même et objet observé par un *autre soi-même*. Le moi du héros du roman est donc totalement brouillé. On ne parvient plus à déterminer avec précision qui est "Je", ou plutôt, qui regarde qui : Meursault observe-t-il un autre personnage ou se contemple-t-il lui-même à travers le regard d'un autre ? Ou peut-être même est-ce le regard de l'auteur lui-même qui rencontre celui de son propre personnage ?

À cet égard, signalons que certains critiques ont cru reconnaître dans ce jeune journaliste au « visage un peu asymétrique » et aux « yeux très clairs », la description de Camus lui-même. Cette hypothèse est d'ailleurs corroborée par le fait que l'auteur de *L'Étranger* était chargé, à la fin des années trente, des comptes rendus d'audience pour *Alger Républicain*. C'est en ce sens, que Roger Grenier a pu noter qu'il n'est pas interdit de considérer la présence du journaliste comme une sorte « *d'autoportrait de l'artiste, comme ceux que les peintres placent discrètement dans un coin du tableau*¹³³³ ». De là, on peut dire que durant son procès, le moi de Meursault ne se scinde pas seulement en deux, mais en trois : le héros du roman, le journaliste et l'auteur.

¹³³² Albert Camus, *L'Étranger*, op.cit., p. 132.

¹³³³ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, op.cit., p. 105.

Un peu plus tard, au moment où le tribunal s'apprête à prononcer la peine de mort contre Meursault, ce dernier a pour première réaction de chercher désespérément du regard le jeune journaliste, à la fois double de lui-même et de l'auteur. Et c'est justement ce regard, que Meursault ne parvient plus à saisir, qui va susciter chez ce personnage l'esquisse d'une émotion intense : « *cette singulière sensation que j'ai eue lorsque j'ai constaté que le jeune journaliste avait détourné ses yeux* ¹³³⁴ ».

Encore une fois, le face à face avec le double se produit à un moment de fragilisation du moi original. Mais à l'instant où Meursault entend la sentence de mort, ce regard qui se détourne de lui le renvoie du même coup à son propre néant et à sa solitude dernière, car il va de soi que la mort est une expérience solitaire. Finalement, le double après avoir interdit à Meursault de coïncider avec lui-même, après avoir accentuer le délitement de son être, devient une sorte de messenger qui annonce la destruction du moi et la mort du personnage.

Dans *La Chute*, la rencontre avec le double est également perçue de manière négative. La scission du moi y débouche comme dans *L'Étranger*, sur l'affaiblissement et l'isolement de Jean-Baptiste Clamence. Cependant, si dans le cas de Meursault le double est principalement extériorisé à travers son propre reflet ou le regard du journaliste, dans le cas de Clamence, la dualité est beaucoup plus intériorisée, du fait qu'elle exprime la duplicité du personnage et les conflits internes qui le déchirent.

Au cours des cinq entretiens (ou plutôt du long monologue) qui composent le récit, un homme qui prétend s'appeler Jean-Baptiste Clamence s'adresse toujours au même interlocuteur silencieux, mystérieux et anonyme, rencontré par hasard dans un bar amstellodamois. L'ancien avocat parisien relate à l'inconnu sa lente descente aux Enfers. Plus précisément, la transformation progressive d'un « *homme complet* ¹³³⁵ », doué aussi bien pour les activités physiques qu'intellectuelles, un homme admiré par ses confrères et surtout par les femmes,

¹³³⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, op.cit., p. 166

¹³³⁵ Albert Camus, *La Chute*, op.cit., p. 59.

sûr de lui-même, chanceux et enclin au bonheur, en un homme solitaire, malheureux, exilé, rongé par la culpabilité, la claustration et le désespoir.

Le basculement à lieu, comme nous l'avons vu précédemment, au moment où le personnage abandonne à son sort une femme qui s'est jetée d'un pont. La mort de la jeune parisienne fait tomber le masque de respectabilité derrière lequel Clamence se dissimulait. Elle brise la belle image qu'il se faisait de lui-même et lui fait découvrir ce qu'il est véritablement sous le vernis des apparences : un être profondément égoïste et orgueilleux : « *il faut le reconnaître, mon cher compatriote, j'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie* ¹³³⁶ ».

Clamence aura beau par la suite s'efforcer de refouler le souvenir de cet événement tragique pour reprendre le cours de sa vie, l'enfer de la culpabilité va progressivement refaire surface : « *Peu à peu, la mémoire m'est cependant revenue. Ou plutôt je suis revenu à elle, et j'y ai trouvé le souvenir qui m'attendait* ¹³³⁷ ». Cette souvenance douloureuse l'amène à entreprendre un long travail d'introspection, qui, au final, lui fait découvrir sa propre duplicité :

« *Après de longues études sur moi-même, j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature. J'ai compris alors, à force de fouiller dans ma mémoire, que la modestie m'aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer. Je faisais la guerre par des moyens pacifiques et j'obtenais enfin, par les moyens du désintéressement, tout ce que je convoitais. [...] La face de toutes mes vertus avait ainsi un revers moins imposant.* ¹³³⁸ »

Jean-Baptiste Clamence prend conscience de l'écartèlement de son être entre deux instances qu'il ne parvient plus à ignorer ou à équilibrer : son instinct vital (l'être de désir qui le gouverne) et le moi qu'il tente de conformer aux exigences de la société. À force de s'examiner, il finit par mettre à nu toutes ses arrière-pensées. Il découvre ainsi derrière chacune des vertus qu'il cultive fièrement, les revers les plus vicieux de son âme. Une sorte de *monstre du dedans* vient à sa rencontre et lui fait prendre conscience de sa « duplicité profonde » : derrière la modestie, l'humilité, la sollicitude et le désintéressement qu'il affiche, se

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 90-91.

dissimulent son égocentrisme, son orgueil, son désir de dominer les autres, sa convoitise et son avidité. Clamence est pris de vertiges devant cette faille qui le déchire, le traverse de part en part et fait de lui un homme double. Lui-même, d'ailleurs, se définit comme « *une face double, un charmant Janus* ¹³³⁹ », du nom de l'antique dieu ¹³⁴⁰ romain aux deux visages opposés.

Cependant, il ne faudrait pas croire que le discours de Clamence, lorsqu'il dénonce publiquement ses propres vices et ses faiblesses, se résume à une simple confession, une sorte d'autoflagellation qui lui permettrait de soulager sa mauvaise conscience. Son propos est plus profond et les visées du personnage sont ailleurs. En vérité, le repentir de Clamence, cet homme double, vise paradoxalement à lui permettre de juger les autres. À cet égard, il se définit lui-même en ayant recours à une expression surprenante, celle de « juge-pénitent » ¹³⁴¹ :

« Il m'a [...] fallu trouver un autre moyen d'étendre le jugement à tout le monde pour le rendre plus léger à mes propres épaules [...] Allais-je monter en chaire, comme beaucoup de mes illustres contemporains, et maudire l'humanité ? Très dangereux, ça ! [...] La sentence que vous portez sur les autres finit par vous revenir dans la figure [...]. Alors ? dites-vous. Eh bien, voilà le coup de génie. J'ai découvert que [...] nous devons, comme Copernic, inverser le raisonnement pour triompher. Puisqu'on ne pouvait condamner les autres sans aussitôt se juger, il fallait s'accabler soi-même pour avoir le droit de juger les autres. Puisque tout juge finit un jour pénitent, il fallait prendre la route en sens inverse et faire métier de pénitent pour pouvoir finir en juge. » ¹³⁴²

Le rôle double de juge-pénitent que Clamence estime être digne d'une révolution copernicienne, lui permet, à travers le repentir préalable qu'il implique, d'anticiper et de neutraliser le jugement des autres pour s'en prémunir, et par la suite de s'arroger, grâce à ce même repentir, le droit de juger et de condamner ses

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁴⁰ Janus est une divinité romaine aux deux visages opposés, l'un jeune l'autre âgé. Il était considéré dans l'antique mythologie comme le dieu des « entreprises propices ». Cf. Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2011, p. 52.

¹³⁴¹ Le terme de juge-pénitent apparaît dès les premières pages du roman. Selon Roger Grenier, Camus l'utilisait pour railler les existentialistes « dont il disait que, quand ils s'accusaient eux-mêmes, c'était pour mieux accuser les autres. », Cf. Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 305.

¹³⁴² Albert Camus, *La Chute, op.cit.*, pp. 143-144.

interlocuteurs. Par là même, il s'agit pour lui d'alléger le fardeau de sa propre culpabilité en la partageant avec le reste de l'humanité. Tous les hommes sont d'ailleurs à ses yeux aussi coupables que lui, car proclame-t-il : « *nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous*¹³⁴³ ». Du coup, tous les hommes deviennent ses complices : « *Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain*¹³⁴⁴ ».

On l'aura compris, ce personnage qui a, selon Camus, « *le cœur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé*¹³⁴⁵ », s'empresse pour cette raison de s'accuser lui-même, mais tout dans sa confession est manipulation, sournoiserie, calcul, double jeu. Du reste, son discours est agencé de telle manière que plus il s'accuse lui-même, plus il accable son interlocuteur :

*« Je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j'adapte enfin mon discours à l'auditeur. J'amène ce dernier à renchéris. Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. [...] Avec cela je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèle et simplifié [...] Le portrait terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation : "Voilà, hélas ! ce que je suis." Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir. [...] Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du « je » au « nous ». Quand j'arrive au "voilà ce que nous sommes", le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités*¹³⁴⁶ ».

À travers ce portrait de soi qui devient miroir, le réquisitoire impitoyable que le personnage prononce contre lui-même bascule imperceptiblement vers une mise en accusation de son interlocuteur, puis vers l'inculpation de l'humanité entière : « je passe, dans mon discours, du "je" au "nous" ». Par conséquent, la formule « *Je me révolte donc nous sommes*¹³⁴⁷ », qui exprimait, dans *L'homme révolté* ou dans *La Peste*, la fraternité que découvrent les hommes dans leur lutte commune contre les injustices du Créateur ou les imperfections de la Création,

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁴⁵ Cité par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 296.

¹³⁴⁶ Albert Camus, *La Chute, op.cit.*, p. 145.

¹³⁴⁷ Albert Camus, *L'homme révolté, op.cit.*, p. 38.

est totalement renversée. Désormais, c'est la créature elle-même qui est mise en accusation ; le « nous » fraternel des révoltés cède ainsi la place au « nous » de la culpabilité qui unit une humanité fondamentalement criminelle.

Par ailleurs, on peut constater que cette mécanique diabolique, mise en œuvre par Clamence pour triompher de son désarroi et de sa culpabilité, a pour conséquence de nier son interlocuteur en éliminant sa singularité, en absorbant, pour ainsi dire, son être dans une sorte de culpabilité générale, où le « je » de celui qui parle et de celui qui écoute perdent de leur substance, se confondent avant de se fondre dans un « nous » impersonnel. Le « nous » auquel renvoie justement le « masque » fabriqué par Clamence tout au long de son monologue, un masque « à la fois fidèle et simplifié », et qui est le portrait « de tous et de personne ». D'ailleurs, on remarque à la fin du récit que l'interlocuteur de Clamence n'existe plus : « *il n'est que l'image de celui qui parle* », comme le constate à juste raison Roger Grenier. « *Par un tour de passe-passe, ajoute-il, il est avocat, il est allé une nuit sur les quais de la Seine, bref c'est un **double**. Clamence est seul*¹³⁴⁸ ».

En définitive, comme c'était le cas dans *L'Étranger*, la rencontre avec le double s'achève par l'annihilation de l'un des protagonistes. En effet, si dans *L'Étranger* cette rencontre annonce la mort de l'original, dans le cas de Clamence, elle se conclue par la négation du double – ce qui revient au même, car par contrecoup, cette négation implique également la décomposition du moi redoublé. En somme, chez Camus, la confrontation avec *l'autre soi-même* annonce puis concrétise l'éclatement du moi, ainsi que la perte douloureuse et irrémédiable de l'unité originelle.

¹³⁴⁸ Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 209.

3. Le Dibbuk, un double parasite

Si la rencontre avec le double est vécue principalement comme un évènement funeste par les personnages camusiens, il n'en va pas de même concernant l'œuvre de Romain Gary, où l'on peut constater que la figure du double est beaucoup plus ambivalente et beaucoup plus complexe qu'elle ne l'est dans les textes d'Albert Camus. Chez ce dernier, en effet, l'apparition du double est à chaque fois appréhendée de manière négative. En revanche, chez Gary, le double ne se résume pas seulement à une menace de perte du moi ou de mort, il peut également s'inverser totalement et devenir promesse de résurrection et symbole d'*auto-génération*.

Dans ce cas de figure, le dédoublement n'est plus perçu par Gary comme un affaiblissement et une dissolution du moi, mais au contraire comme l'occasion d'une métamorphose, une parade permettant de transgresser les limites de l'humain et de transcender, au moyen de la création littéraire, ce que l'auteur de *Pour Sganarelle* appelle le « *petit Royaume du je*¹³⁴⁹ » – ce « *fort intérieur* [sic]¹³⁵⁰ », ce bain existentiel –, afin d'accéder à un *moi-évasion*. Tout au long de son œuvre, Gary nous invite d'ailleurs à abandonner la nostalgie de l'unité du moi, car le moi n'est qu'une illusion qui nous condamne à « *la claustrophobie d'un état individuel*¹³⁵¹ ». Il faut, au contraire, pour épuisier le champ du possible, s'ouvrir à toutes les virtualités et tendre l'oreille à toutes les voix qui parlent en nous.

Cependant, chez Romain Gary, les proclamations triomphantes de l'effacement du moi : « *je me suis toujours été un autre*¹³⁵² », ou encore « *être un autre fut la plus grande tentation de mon existence*¹³⁵³ », s'accompagnent également de la forte appréhension et de l'angoisse que la perte du moi ne manque jamais de susciter. Aussi, avant de nous pencher sur les aspects positifs du double dans l'œuvre de

¹³⁴⁹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 12.

¹³⁵⁰ « Fort intérieur » (et non pas « for intérieur ») est une expression ajarienne qui renvoie à l'enfermement existentiel, au moi-prison, lié, entre autres, au triomphe de l'individualisme dans les sociétés contemporaines. Cf. Romain Gary (signé Émile Ajar), *Gros-Câlin*, *op.cit.*, p. 87.

¹³⁵¹ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 12.

¹³⁵² Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, *op.cit.*, p. 1410.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 1412.

Gary, nous allons d'abord mettre en lumière le revers sombre de cette figure mythique.

Dans *Europa*, publié en 1972, Gary traite du problème de la dualité de l'Europe. Cette terre, foyer de l'humanisme, des lettres, des arts et du savoir, est également le lieu où ont été commis d'innombrables massacres et d'où sont partis les conflits les plus meurtriers de l'histoire humaine. La dualité de toute une civilisation, qui sans cesse parle de l'homme et le glorifie tout en le massacrant partout dans le monde, est incarnée dans le roman par un personnage : Jean Danthès, ambassadeur de France en Italie.

En fait, ce diplomate brillant, raffiné et extrêmement cultivé, rappelle à bien des égards le héros de *La Chute*. Comme Jean-Baptiste Clamence, Jean Danthès est double, car déchiré entre son moi idéal et son moi réel. Comme l'avocat parisien aussi, il n'a pas su se montrer à la hauteur de ses aspirations et de l'idée qu'il se faisait de lui-même. Malgré sa culture immense et sa sensibilité artistique, Danthès ne parvient pas à réaliser son rêve de transformer son amour de l'esthétique en une éthique vivante, et échoue dans son désir d'être fidèle à son plus haut moi.

Enfin, comme le héros de *La Chute*, Jean Danthès est accablé par une culpabilité lancinante qui, malgré toute ses tentatives de la refouler, finit par refaire surface. Notons à ce propos que chez le personnage garyen comme chez le personnage camusien, cette culpabilité résulte de l'abandon d'une femme en détresse : Clamence, nous l'avons vu, abandonne à son sort une jeune parisienne qui se jette d'un pont ; Danthès, pour sa part, abandonne sa maîtresse, Malwina von Leyden, après avoir été victime avec elle d'un terrible accident de la route qui la laissa pour toujours impotente. Épouvanté par l'idée d'avoir à sa charge cette ancienne maquerelle désormais handicapée, craignant par-dessus tout les qu'en dira-t-on et les retombées néfastes sur sa carrière diplomatique, il décide de fuir et demande sa mutation à l'autre bout du monde en tant qu'attaché d'ambassade à Pékin.

Tout au long de sa vie, malgré une carrière brillante, malgré la reconnaissance sociale dont il jouit, le diplomate sera toujours hanté par le souvenir de Malwina paralysée et abandonnée. Le temps passant, loin d'arranger les choses, ne fera qu'aggraver la culpabilité de Danthès. Au final, la tension entre son moi réel et son moi idéal, entre ses appétits inférieurs et ses aspirations spirituelles, lui devient si intolérable que son être finit par rompre pour se scinder en deux individualités distinctes :

« Certains états dépressifs s'accompagnent de voix, d'apparitions, etc. Dans mon cas, c'est exactement l'inverse. J'ai l'impression d'être... comment dire ? d'être l'hallucination de quelqu'un d'autre. Je me sens inventé, imaginé, pensé par un tout autre personnage que moi-même.¹³⁵⁴ »

Le dédoublement résulte ici de l'épuisement nerveux et des conflits intimes qui déchirent le personnage et le conduisent jusqu'au bord de la folie. L'ambassadeur est totalement dépossédé de lui-même. Il se sent « inventé, imaginé, pensé » par un autre. Il est à la fois sujet qui imagine, et objet imaginé par autrui. Le moi perd ainsi toute indépendance, il perd aussi de sa substance, s'efface pour devenir une sorte d'« hallucination ».

Du reste, Jean Danthès, en abandonnant son amante dans des circonstances tragiques, en faisant preuve de « bassesse » et de lâcheté, tout en professant des idéaux sublimes, devient, comme le lui fait remarqué le Docteur Jarde, son psychiatre, l'exemple vivant de la dichotomie qui déchire l'Europe :

« D'une part, dit Jarde, l'Europe avec laquelle on communit dans l'élévation de la pensée et des sentiments, bref, dans la dignité, et de l'autre l'Europe réelle, vécue, celle de l'égoïsme, de la haine, des beaux mensonges et des camps d'extermination.¹³⁵⁵ »

À l'image de l'Europe des Lumières, foyer de l'humanisme, des arts et des lettres, qui lui est chère et dont il s'est fait le chantre et le modèle vivant, Danthès devient un songe, un sublime mensonge, une « hallucination » que le réel vient chaque jour démentir :

¹³⁵⁴ Romain Gary, *Europa*, op.cit. p. 35.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 412.

« *Tout le monde admirait vos qualités morales, ajoute le docteur, votre ‘humanisme’, vous paressiez avoir hérité du patrimoine spirituel des âges, mais à vos propres yeux, vous personnifiez ce dédoublement qui met la culture d’un côté, et de l’autre le comportement de la société bourgeoise.*¹³⁵⁶»

On l’aura compris, l’ambassadeur ne parvient plus à faire la synthèse entre le masque de respectabilité derrière lequel il se dissimule et que lui renvoie la société, et son être réel tel qu’il le perçoit lui-même. Aussi n’arrive-t-il plus à concilier les hautes considérations spirituelles qui sont les siennes, et les convenances bourgeoises et terre à terre auxquelles il adhère. Par conséquent, il échoue à s’élever jusqu’aux idéaux humanistes qu’il a placés au-dessus de tout, et finit par retomber en-dessous de lui-même : le Danthès imaginé ne se reconnaît plus dans la médiocrité du Danthès réel :

« *Il était donc normal, dans un tel contexte, explique le docteur Jarde, que la cassure s’accroûtât, que vous vous soyez, à la fin, désintégré psychiquement, que vous ayez été gagné par l’irréalité, au point d’éprouver parfois (...), cette sensation d’être effacé physiquement, de perdre le sentiment de votre identité, de votre réalité, dévoré que vous étiez de plus en plus par des abstractions.*¹³⁵⁷»

Comme c’était le cas pour *L’Étranger* et *La Chute*, la scission du moi et la rencontre avec le double est vécue dans *Europa* comme une expérience douloureuse de dépossession de soi-même. Elle annonce la perte de l’unité originelle et la dissolution du sujet. Aussi, Jean Danthès a le sentiment « d’être effacé physiquement », de « perdre » son « identité », sa « réalité ». Fatalement, le double finit par faire disparaître l’original, il le dévore entièrement, car dans le cas de Danthès, le moi réel et le moi idéal sont trop antinomiques pour coexister pacifiquement dans la même personne.

On trouve un affrontement similaire entre les deux faces du même être dans *La Danse de Gengis Cohn*, publié en 1967. Cette fois-ci, le double n’exprime plus la scission entre le masque social et l’être réel, mais la confrontation dans le même individu de deux entités irréconciliables : la victime et le bourreau. De manière

¹³⁵⁶ *Ibid.*

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 414.

générale, Gary traite dans son roman de la question des crimes atroces commis par les nazis durant la Seconde guerre mondiale contre les Juifs. Mais en abordant un sujet aussi tragique, l'auteur ne semble pas chercher à susciter l'indignation, la tristesse ou encore la pitié du lecteur, comme on pourrait s'y attendre. Au contraire, il adopte un ton mordant et a recours à un humour féroce et cynique, ce qui n'a pas manqué de choquer certains critiques français, « *qui trouvèrent, souligne Myriam Anissimov, de mauvais goût, vulgaire et déplacé de traiter une telle tragédie sur le mode de la farce*¹³⁵⁸ ».

Pourtant, il va de soi que Gary n'avait nullement pour intention de profaner la mémoire des victimes du génocide nazi. Tant s'en faut, cet humour noir, dont il use tout au long de *La Danse de Gengis Cohn*, semble constituer pour lui une manière d'exorciser ses démons intérieurs, de se décharger d'un douloureux souvenir qui le ronge : celui de l'exécution de son père et de la quasi-totalité de sa famille (restée en Europe orientale) dans les camps nazis.

Le roman relate l'histoire d'un commandant SS, Schatz, qui, durant la guerre, avait contraint un groupe d'une quarantaine de Juifs (hommes, femmes et enfants) à creuser leur propre tombe avant de les fusiller. Parmi les victimes, figurait un certain Moïche Cohn, alias Gengis Cohn, humoriste et acteur juif qui fut déporté à Auschwitz. Au moment où l'officier Schatz s'apprêtait à donner l'ordre de tirer sur le groupe de déportés, il avait été décontenancé par l'attitude de l'humoriste. Ce dernier en guise de résistance s'était déculotté et avait montré son postérieur aux fusilleurs :

« Il s'était avancé, se remémore Schatz, se plaçant devant les autres, et il a fait ce geste obscène, alors que mes hommes le visaient déjà. Aucune dignité. J'ai été tellement outré par une telle attitude de chien sans honneur face à la mort, que j'ai perdu une seconde ou deux avant de crier Feuer !¹³⁵⁹ ».

Après la défaite de l'Allemagne et la chute du régime nazi, Schatz se reconvertit en commissaire de police à Licht, petite ville paisible d'Allemagne de l'Est. Il

¹³⁵⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon, op.cit.*, p. 559.

¹³⁵⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn, op.cit.*, p. 33.

tente tant bien que mal de reprendre une vie normale, mais en vain, car les souvenirs de ses crimes durant la guerre le tourmentent. Qui plus est, l'âme de Gengis Cohn, l'humoriste qui avait fait un geste obscène avant de mourir, s'est installée dans l'esprit du nazi et a pris possession de son être. Depuis le jour fatal de son exécution, le déporté juif assassiné hante l'Allemand, il se manifeste à lui, le harcèle et le tourmente sans cesse, le poussant jusqu'au bord de la folie :

« Pour le punir, explique l'esprit de Gengis Cohn, j'ai trouvé un petit truc assez marrant. Je lui fais le coup de la bande sonore. Au lieu de me tenir simplement là, en silence, devant lui, avec mon étoile jaune et mon visage couvert de plâtre, je fais du bruit. Je lui fais entendre des voix. C'est surtout aux voix des mères qu'il est le plus sensible. Nous étions une quarantaine, dans le trou que nous avons creusé, et il y avait naturellement des mères avec leurs enfants. Je lui fais donc écouter, avec un réalisme saisissant – en matière d'art, je suis pour le réalisme – les cris des mères juives une seconde avant les rafales des mitraillettes, lorsqu'elles comprirent enfin que leurs enfants ne seraient pas épargnés. ¹³⁶⁰ »

On peut constater ici que la figure du double est associée, dans *La Danse de Gengis Cohn*, à une légende très ancienne, appartenant à la tradition juive : celle du *dibbuk*. Ce terme yiddish renvoie essentiellement, comme l'explique Gengis Cohn lui-même, à « un mauvais esprit, un démon qui vous saisit, qui s'installe en vous, et se met à régner en maître¹³⁶¹ ». L'âme de la victime, en prenant possession de l'esprit du bourreau, est devenue du même coup son double. Elle est l'incarnation de sa mauvaise conscience et prend un malin plaisir à lui rappeler ses crimes passés.

Pour se débarrasser de ce « locataire clandestin ¹³⁶² » qui s'est installé en lui, l'ancien nazi a recours à des soins psychiatriques : thérapie, électrochocs, anxiolytiques... sans aucun résultat. Parfois, il lui arrive même de rôder pendant des heures autour d'une synagogue, dans l'espoir de se faire exorciser par des rabbins, mais sans jamais oser y entrer, car « c'est bien pour la première fois dans

¹³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 69.

l'histoire de la pensée et de la religion, observe malicieusement Gengis Cohn, *qu'un pur Aryen, un ancien SS est habité par un dibbuk juif*¹³⁶³ ».

On peut remarquer, par ailleurs, que la présence du dibbuk dans la conscience de Schatz n'a pas manqué d'impacter la structure du récit. En effet, dans certains passages, le narrateur à la première personne passe alternativement, et sans transition, du « je » de l'Allemand possédé au « je » du dibbuk juif. Cependant, au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire leurs voix se confondent de plus en plus, jusqu'au moment où la victime et le bourreau, le mort et le vivant ne parviennent plus à distinguer clairement qui est qui, ou plutôt qui est le dibbuk de qui : d'un côté, Schatz doute de son identité et ne sait plus si c'est lui-même ou son dibbuk qui rit, imagine, « *pense ou parle, souffre ou dort*¹³⁶⁴ » ; de l'autre, Gengis Cohn se sent de plus en plus hanté par l'esprit de l'Allemand qu'il est censé posséder. Autrement dit, le dibbuk ne sait plus si c'est lui qui habite la conscience de son bourreau ou si c'est lui-même qui est habité par un dibbuk nazi :

*« Je me sens menacé, confie Gengis Cohn, je ne sais même plus si je pense ou si je suis pensé, si je souffre ou si je suis souffert, si je hante ou si je suis hanté. Bref, je me sens possédé. Vous vous rendrez compte d'une situation pour un Dibbuk*¹³⁶⁵ ».

La victime et le bourreau (les deux faces éternelles et indissociables de l'humanité) finissent donc par être unis l'un à l'autre. Leurs psychismes s'enchevêtrent à tel point que Cohn et Schatz ne parviennent plus à se dépêtrer de cette atroce promiscuité, de cette « *obscène et intolérable fraternité, écrit Gary, faite de haine, de sang, de peur et d'impitoyable rancœur*¹³⁶⁶ ». Du reste, cette confusion grandissante du moi s'achève à la fin du roman sur ce que Pierre Bayard a qualifié de « *dibbukisation généralisée*¹³⁶⁷ ». En effet, l'Allemand et le Juif prennent conscience, au bout du compte, que tout en étant prisonnier l'un de

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁶⁷ Pierre Bayard, *Il était une fois Romain Gary*, p. 88, cité par Christophe Pérez, Romain Gary, *La Comédie de l'absolu*, *op.cit.*, p. 203.

l'autre, ils sont également enfermés dans le subconscient d'un autre personnage. Ce troisième personnage, dont ils sont tous deux les dibbuks, n'est autre que l'auteur lui-même :

« *Schatz a raison, s'écrie Gengis Cohn, nous sommes bien pris dans le subconscient d'un individu particulièrement vicieux, et qui ne sait même pas ce qu'il veut : tantôt il essaie de me foutre hors de lui, tantôt il me retient. Un intellectuel, manifestement, puisqu'avec lui, c'est tantôt le ciel, tantôt la police, tantôt Dieu, tantôt l'humanité, tantôt le néant.* ¹³⁶⁸»

Dans les dernières pages de *La Danse de Gengis Cohn*, l'auteur apparaît de manière explicite. Il est à terre, entouré d'une foule de badauds, car il a défailli, puis s'est évanoui en entrant dans le site du ghetto de Varsovie, où cinq cent mille juifs avaient été séquestrés avant d'être déportés vers les camps d'extermination¹³⁶⁹. On s'aperçoit alors que toute la trame du récit, les divers personnages du roman, ainsi que Schatz et Cohn, sont en fin de compte issus du rêve qui aurait été fait par Gary au moment de son évanouissement.

En vérité, Romain Gary évoque ici un épisode réel de sa vie, celui du choc qu'il a éprouvé lors d'un séjour à Varsovie, ville où il avait vécu avec sa mère vers l'âge de 13 ans avant d'émigrer en France. En 1966, un an avant la publication de *La Danse de Gengis Cohn*, Gary était retourné en Pologne pour y donner une conférence sur la « Situation du roman », organisée par le Centre de la civilisation française de l'université de Varsovie¹³⁷⁰. En redécouvrant la ville de son enfance, il s'était aperçu qu'il ne restait quasiment rien de la Varsovie de ses 13 ans. Après la guerre, les autorités polonaises s'étaient empressées de déblayer les ruines pour les remplacer par des immeubles hideux. Mais ce qui troubla le plus Gary, au cours de ce voyage, c'était l'absence de la communauté juive. Dans un entretien qu'il accorda à la revue *Livre de France*, à l'occasion de la sortie de son roman, il confia :

¹³⁶⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op.cit., pp. 201-202.

¹³⁶⁹ Cf. Myriam Anissimov, *Romain Gary, Le Caméléon*, op.cit., p. 555.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 554.

« Au cours d'un voyage à Varsovie, j'ai visité le musée de l'Insurrection [...] devant la section du musée consacrée à la révolte du Ghetto, je me suis soudain écroulé et je suis resté évanoui vingt minutes. Je ne m'étais peut-être pas rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'ai été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des juifs. ¹³⁷¹ »

Durant son séjour, Gary s'était longuement promené dans les rues de Varsovie, cherchant désespérément les lieux de son enfance, qu'il ne reconnaissait plus, qui n'existaient plus, mais qui vivaient encore puissamment en lui. Face à l'absence « massive » de toute une communauté qu'il avait côtoyée, face à la disjonction entre le passé et le présent, entre la mémoire et le réel, entre ce qui fut et ce qui est, Gary eut soudain l'impression de se scinder en deux, de se détacher de lui-même, tel un double :

« Ce double, écrit Myriam Anissimov, cet autre lui-même, ce spectre témoin du désastre survivant d'un autre temps, il l'appellerait d'abord Moïche Cohn, puis Gengis Cohn, futur héros de son roman La Danse de Gengis Cohn. Le ghetto incendié, dynamité, avait été rasé, réduit à l'état de terrain vague. Gary/Gengis, projetant son double dans les rues telles qu'elles avaient existé avant la Shoah, marchait dans la Varsovie qu'on avait substituée à celle d'un temps pourtant toujours présent qui se déployait devant lui ¹³⁷² ».

Après ce retour aux sources, Gary ne se sentira plus jamais le même, car il a découvert à Varsovie une part inattendue de lui-même, celle qu'il appellera Gengis Cohn et à laquelle il consacrera un roman entier. Ce roman, malgré la légèreté et le ton comique qui y règnent, traite pourtant d'un sujet profond et extrêmement sensible, celui de la part d'inhumanité qui habite en chaque homme. Mais si Gary s'était contenté de dénoncer le génocide nazi, et s'il s'était borné à présenter les nazis comme l'incarnation du mal (ce qui au vu des crimes qu'ils ont commis semble aller de soi), on pourrait trouver son propos assez court.

En fait, Gary va infiniment plus loin. Dans son roman, il pose à travers l'actualisation du mythe du double, un questionnement profond sur le statut de victime et de bourreau et des rapports d'interdépendance qu'ils peuvent

¹³⁷¹ Extrait de l'entretien accordé par Romain Gary à Konstanty Jelenski pour la revue littéraire mensuelle, *Livres de France*, mars 1968, 18^e année, n°3. Cité par Myriam Anissimov, *ibid.*, p. 556.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 554.

entretenir¹³⁷³. Or, en fusionnant les psychismes d'un criminel nazi et d'un déporté juif, Gary semble nous montrer qu'il ne sert à rien de personnifier le mal, de l'extérioriser pour s'en laver les mains, car tout ce que l'on découvre de monstrueux chez l'autre est aussi peut-être présent en chacun de nous. Ignorer ce monstre du dedans, l'extérioriser revient à le nourrir et à le laisser croître. Il faut, au contraire, pour le dompter, avoir conscience de sa présence et l'affronter aussi bien chez les autres qu'en soi-même.

Pour finir, on notera que la figure du double telle qu'elle apparaît dans *La Danse de Gengis Cohn* est différente de celle d'*Europa*. Si dans ce dernier roman (c'est aussi le cas pour *L'Étranger* et *La Chute* de Camus) le double n'est que l'expression d'une simple impression, d'un sentiment de détresse et de déperdition de soi ; dans *La Danse de Gengis Cohn*, en revanche, le double a gagné son autonomie, il est devenu sujet à part entière, et en tant que tel, il s'exprime, dit « je », et finit, comme l'original par douter de sa propre existence. À cet égard, *La Danse de Gengis Cohn* va ouvrir la voie à *Pseudo*...

4. Le Golem, annonciateur de renaissance ou double dévorateur ?

En 1976, Romain Gary publie *Pseudo*, troisième et avant dernier¹³⁷⁴ roman signé Émile Ajar. Comme c'était le cas pour *La Danse de Gengis Cohn* et *Europa*, *Pseudo* comporte une histoire de dédoublement, mais cette fois-ci la figure du double va prendre une toute autre ampleur. En effet, le sujet de l'énonciation, totalement brouillé, finit par se scinder en plusieurs individualités autonomes qui s'opposent et s'affrontent. Le livre lui-même est absolument indéfinissable : s'agit-il d'un roman, d'un monologue, d'une confession, d'une autobiographie ou encore d'une *autofiction* ? Il est très difficile de trancher cette question, car ce texte n'appartient à « rien de connu¹³⁷⁵ », comme le fait remarquer Mireille Sacotte.

¹³⁷³ Cf. Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op.cit., p. 192 : « Est-ce que vraiment la victime et le bourreau sont condamnés à demeurer liés l'un à l'autre, tant qu'il y aura des hommes ? »

¹³⁷⁴ *Pseudo* (1976) a été précédé de deux autres romans signés Émile Ajar : *Gros-Câlin* en 1974, puis *La Vie devant soi* en 1975. Il sera suivi, en 1979, de *L'Angoisse du roi Salomon*, dernier roman d'Ajar.

¹³⁷⁵ Mireille Sacotte, « Préface » de *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1269.

Quoi qu'il en soit, ce livre singulier, qui nous plonge au cœur de "l'affaire Émile Ajar", va non seulement nous offrir l'opportunité d'observer un syncrétisme entre la figure du double et celle du Golem, mais aussi nous permettre de constater que le double n'apparaît pas seulement, dans l'œuvre garyenne, comme un messager funeste annonçant la perte du moi ou la mort, il peut également susciter l'enthousiasme, s'inverser et se transformer en un symbole de régénération ouvrant la voie à l'évasion du « Je prison ».

Le mythe du double, associé à celui du Golem, va ainsi donner à Gary l'occasion de renverser le principe de l'identité et d'assouvir la plus grande tentation de sa vie : celle de renaître, de recommencer, de devenir *autre* et de se métamorphoser en mythe vivant. En somme, il s'agit pour Gary de faire surgir le mythe dans le monde profane par la suppression de ce qui distingue la réalité de sa représentation dans le roman. C'est pourquoi la figure du double nous offre, comme nous allons le voir, une autre grille de lecture concernant l'affaire Émile Ajar.

Mais avant d'aller plus loin, plusieurs questions s'imposent : pour quelles raisons Romain Gary a-t-il éprouvé le besoin de créer un auteur fictif et de se dissimuler derrière un pseudonyme ? D'un autre côté, que signifie au juste cette figure du Golem ? Quel rôle, enfin, joue-t-elle dans la célèbre mystification littéraire entreprise par Gary durant la dernière décennie de sa vie ?

Au début des années 1970, l'auteur de *La Promesse de l'aube* se sentait prisonnier de la « gueule qu'on lui [avait] faite¹³⁷⁶ », une « gueule » qui n'avait aucun rapport avec lui-même. Qui plus est, la presse parisienne s'accordait à voir en lui un écrivain superficiel, dépassé, « en fin de parcours », « un auteur classé, catalogué, acquis », ce qui dispensait, selon les dires de Gary, « les professionnels de se pencher vraiment sur [son] œuvre et de la connaître¹³⁷⁷ ».

Afin de se départir de l'image encombrante qui lui collait à la peau et que véhiculait le pseudonyme *Gary*, désireux aussi de repousser ses limites, de

¹³⁷⁶ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p.1405.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1406.

démentir son déclin annoncé par certains critiques, cherchant, enfin, à renouveler son inspiration pour recommencer son œuvre, il entreprit une mystification littéraire (communément appelée “affaire Émile Ajar”), qui lui permit de tourner en dérision les critiques et d’obtenir un second prix Goncourt pour *La vie devant soi*¹³⁷⁸. Pour ce faire, il inventa un auteur imaginaire auquel il attribua un patronyme et un prénom (*Émile Ajar*), une biographie fictive et une œuvre réelle en formation.

Notons ici que dès 1958 Gary avait déjà tenté de « [s]’*évader*¹³⁷⁹ » en se dissimulant derrière le pseudonyme de Fasco Sinibaldi¹³⁸⁰, auteur fictif de *L’Homme à la colombe*. Cette première tentative¹³⁸¹ de mystification se solda par un échec à cause de l’insuccès commercial du roman. Elle démontre pourtant que l’invention d’Ajar (une quinzaine d’années plus tard) ne constituait pas uniquement pour Gary une manière d’échapper à l’image de romancier finissant dont on l’avait affublé à la fin de sa vie. En fait, l’ambition garyenne de se dédoubler était beaucoup plus ancienne et profonde, tandis que ses visées, de nature éminemment existentielle, étaient ailleurs :

« [...] *la venue au monde, la courte vie et la mort d’Émile Ajar*, écrit Gary dans son testament littéraire, *sont peut-être plus faciles à expliquer que je ne l’ai d’abord pensé moi-même*. C’était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m’était donné encore une fois. *J’avais l’illusion parfaite, d’une nouvelle création de moi-même, par moi-même*¹³⁸² ».

On l’aura compris, l’invention d’Émile Ajar a permis à Gary d’agir en véritable démiurge et de réaliser le rêve le plus profondément ancré dans son âme, celui de se dédoubler, de se réinventer, de *s’auto-créer* et de tout revivre une nouvelle fois. Comme il publiait simultanément des romans sous les pseudonymes de Gary

¹³⁷⁸ Le 17 novembre 1975, Romain Gary parvenait au summum de sa mystification en obtenant, sous le pseudonyme d’*Émile Ajar*, un second prix Goncourt pour le roman *La Vie devant soi*. Vingt ans plutôt, en 1956, il avait déjà obtenu le même prix (qui ne s’accorde qu’une seule fois) pour *Les Racines du ciel*.

¹³⁷⁹ Romain Gary, *Vie et Mort d’Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p.1408.

¹³⁸⁰ Le pseudonyme *Sinibaldi* avait été inspiré à Gary par le nom d’un camarade de combat durant la Seconde guerre mondiale.

¹³⁸¹ Signalons ici que Romain Gary a également écrit *Les Têtes de Stéphanie* (1974) sous le pseudonyme de *Shatan Bogat*. Mais le roman ne commença à se vendre que lorsque Gary se laissa identifier comme l’auteur du livre.

¹³⁸² Romain Gary, *Vie et Mort d’Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p.1411.

et d'Ajar, « le dédoublement était parfait ¹³⁸³ ». Gary triomphait du même coup de sa « vieille horreur des limites ¹³⁸⁴ ». Il « jouait, souligne à cet égard Myriam Anissimov, non seulement avec l'idée d'auto-engendrement, mais rêvait aussi d'être le thaumaturge qui agitait dans l'ombre les ficelles de créatures de chair et de sang ¹³⁸⁵ ».

En vérité, en créant un auteur de papier, en donnant vie à son double littéraire, Romain Gary aspirait secrètement à rééditer l'exploit du célèbre kabbaliste pragois, Rabbi Löw (1512 - 1609). Comme le rapporte Catherine Mathière dans un article intitulé « Golem » ¹³⁸⁶, cet érudit juif, doté de pouvoirs surnaturels, avait modelé de l'argile pour lui donner une forme humaine. Par la suite, il avait pratiqué une ouverture dans le crâne de cette masse de terre de forme humanoïde pour y placer un parchemin sacré. Grâce à ce parchemin magique, le rabbin était parvenu à insuffler la vie à sa création, s'appropriant ainsi des pouvoirs divins et créant un *Golem*, c'est-à-dire une créature grossière, privée d'âme, muette, et à laquelle le kabbaliste avait recours pour l'aider dans ses travaux domestiques.

Mais un jour, Rabbi Löw oublia de retirer le parchemin du crâne du serviteur d'argile, comme il devait impérativement le faire chaque vendredi soir (la veille du sabbat). La créature se déchaîna alors, puis s'échappa de la demeure du rabbin pour aller semer l'effroi et le désordre dans Prague. Averti par la population, Rabbi Löw intervint rapidement et parvint *in extremis* à arracher le parchemin de la tête du Golem. Celui-ci s'écroula pour redevenir une masse de terre informe et inerte.

En fait, la figure du Golem, qui a tant fasciné Gary, appartient, selon Catherine Mathière « à la catégorie des mythes "bibliques" ». Cette figure mythique, « issu de l'Ancien Testament », précise-t-elle, est essentiellement « liée à la mystique juive, et plus largement, à la culture hébraïque ¹³⁸⁷ ». Elle s'est développée particulièrement

¹³⁸³ *Ibid.*

¹³⁸⁴ *Ibid.*

¹³⁸⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 415.

¹³⁸⁶ Catherine Mathière, « Le Golem », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., pp. 651- 674.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 651.

au sein de la diaspora juive d'Europe centrale et orientale (dont Gary était issu), notamment en Russie, en Pologne et en Allemagne...

Pierre Brunel, de son côté, s'appuyant sur les travaux de Philippe Sellier, considère que le Golem, tout comme le Juif errant ou encore la figure de Lilith, sont des « *mythes plus parabibliques que proprement bibliques*¹³⁸⁸ ». En effet, comme le montre Catherine Mathière, « *le support biblique du mythe du Golem est assez mince. La légende ne naît pas d'une histoire mais d'un mot unique et son interprétation dans la mystique juive*¹³⁸⁹ ». Du reste, le mot *golem* apparaît pour la première fois dans *Le Livre des Psaumes* (Psaume 139, verset 16). Il a donné lieu à deux interprétations différentes : la première, le concevant simplement comme l'une des phases de la conception d'Adam, l'interprète dans son sens premier en hébreux, celui de matière embryonnaire ; la seconde interprétation attribuée au terme *golem* des « *déterminations supplémentaires* » et le conçoit comme « *une masse de terre informe et privée d'âme* », c'est-à-dire, explique Catherine Mathière, « *la matière inerte du corps d'Adam avant que ne lui soit insufflé le pneuma divin*¹³⁹⁰ ».

C'est cette seconde interprétation qui va faire florès et qui fera passer, au fil des siècles, la figure du Golem du domaine de l'exégèse religieuse juive à la légende populaire, puis à l'expression purement littéraire. Signalons ici que par-delà les siècles, les inflexions diverses et les amplifications que cette légende a connues, une bonne partie des reprises met souvent l'accent sur les dangers que peut susciter la création d'un Golem. En effet, la tentative de créer un être factice peut conduire à outrepasser la condition humaine et, par la même, à verser dans la transgression et dans le sacrilège. En outre, cette créature artificielle peut parfois se révolter, prendre « *les armes contre son créateur*¹³⁹¹ », dégénérer « *à l'état d'idole*¹³⁹² », ou encore être habité par le démon.

À cet égard, Romain Gary concevait la légende du Golem à la fois comme une tentative faustienne et transgressive de dépassement des limites, et comme

¹³⁸⁸ Pierre Brunel, « Préface », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 13.

¹³⁸⁹ Catherine Mathière, « Le Golem », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 652.

¹³⁹⁰ *Ibid.*

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 653.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 654.

l'expression de « *la première angoisse de l'homme, ce " roi de la création " toujours menacé de la perte de son trône* » ; « *angoisse* », précise Gary, suscitée par « *l'objet menaçant, devenu indépendant après sa sortie des mains de son créateur* ¹³⁹³ ». Cette terreur ancestrale de perdre le contrôle sur sa propre création, que Gary évoque dans *Pour Sganarelle*, en 1965, va prendre dix ans plus tard, comme nous allons le voir un peu plus loin, une dimension prémonitoire, puisque l'auteur de *Vie et Mort d'Émile Ajar*, comme le rabbin de la légende, va perdre le contrôle sur sa créature, l'écrivain de papier qu'il avait lui-même inventé.

Par ailleurs, on peut remarquer que Gary, en inventant un être fictif pour défier le réel, va avoir recours à une méthode de résistance comparable à celle employée par les personnages des *Racines du Ciel*. En effet, Robert et ses codétenus, enfermés dans un centre de concentration nazi, avaient, rappelons-le, eu recours à une fille imaginaire, symbolisant la dignité, pour résister et ne pas désespérer. On peut, dans la même perspective, citer l'exemple du héros légendaire Nadejda d'*Éducation européenne*, inventé par les partisans polonais pour redonner du courage à la Résistance et mystifier l'ennemi nazi.

La différence, cette fois-ci, c'est que Gary, à travers l'invention d'Émile Ajar, va expérimenter la dimension *ontologique de l'imaginaire* non pas seulement dans le monde de la fiction, mais aussi dans le monde réel. Le mythe va ainsi sortir de l'espace trop restreint du roman pour contaminer la vie même de l'auteur, la bouleverser, relancer sa carrière et irriguer à nouveau son imagination et sa créativité, lui inspirant de nouveaux chefs-d'œuvre tels que *La Vie devant soi* et *Pseudo*. Gary va ainsi prouver une nouvelle fois que l'imaginaire peut influencer le réel, le régénérer et même le réinventer. Cependant, il finira par être pris dans un engrenage qui lui fera perdre la maîtrise des événements. Mais de quelle manière le Golem-Ajar va-t-il échapper à son créateur ? Et pour quelle raison Gary va-t-il sombrer dans l'angoisse et la solitude, au lieu de jouir de la supercherie littéraire qu'il avait savamment mise en œuvre et dont la réussite allait au-delà de toutes ses espérances ?

¹³⁹³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 474.

En fait, Romain Gary, après avoir inventé son double imaginaire et après lui avoir attribué une biographie et des œuvres, avait voulu donner plus de crédibilité à son personnage, en demandant à son petit-cousin, Paul Pavlowitch, « *qui avait la ‘gueule’ qu’il fallait* ¹³⁹⁴ », d’incarner momentanément le personnage d’Ajar, en vue de duper les éditeurs et la presse. Gary avait pris aussi la précaution d’avertir Pavlowitch qu’il lui fallait absolument « *garder le plus strict incognito* ¹³⁹⁵ » et qu’il ne devait, sous aucun prétexte, révéler sa véritable identité.

« Il me semblait, explique Gary dans son testament littéraire, que si Émile Ajar se laissait entrevoir brièvement, en chair et en os, avant de s’évanouir à nouveau dans le mystère, je relancerais le mythe, en écartant définitivement tout soupçon de ‘grand écrivain tapi dans l’ombre.’ que la presse s’ingéniait à chercher, et pourrais continuer mon œuvre ‘Ajar’ en toute tranquillité, en riant sous cape ¹³⁹⁶ ».

À ce moment-là, Romain Gary était loin d’imaginer que Paul Pavlowitch allait incarner Émile Ajar de manière si crédible, qu’il allait se l’approprier totalement et lui faire perdre sa fonction de simple pseudonyme : « *Le masque vide* », écrit à juste raison Mireille Sacotte, va ainsi devenir « *comédien* ¹³⁹⁷ ». Qui plus est, Paul Pavlowitch désobéit par deux fois à Romain Gary : d’abord en racontant sa vraie vie au lieu de celle d’Ajar, lors d’un entretien qu’il accorda à Yvonne Baby, journaliste du *Monde*, puis en donnant sa photo à son editrice Simone Gallimard et à la presse.

« Il lui appartiendra, si un jour l’envie l’en prend, écrit Gary à propos de Pavlowitch, d’expliquer pourquoi, dans l’interview qu’il avait accordée au Monde, à Copenhague, il avait donné sa véritable biographie, et pourquoi, malgré mon opposition, il avait fourni sa photo à la presse. ¹³⁹⁸ »

À partir du moment où Émile Ajar cesse d’être un simple pseudonyme, un personnage fictif pour se matérialiser définitivement en un être de chair et de sang, Gary se sent dépossédé de son rêve, car dès lors, le « *personnage*

¹³⁹⁴ Romain Gary, *Vie et Mort d’Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p.1411.

¹³⁹⁵ *Ibid.*

¹³⁹⁶ *Ibid.*

¹³⁹⁷ Mireille Sacotte, « Préface » de *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1267.

¹³⁹⁸ Romain Gary, *Vie et Mort d’Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p.1411.

*mythologique*¹³⁹⁹» auquel il tenait tant, disparaît et cède la place à Paul Pavlowitch. En d'autres termes, Pavlowitch, en se substituant à Ajar, va détourner à son profit le rêve de Gary :

*« Pourquoi, se demandera-t-on peut-être, me suis-je laissé tenter de tarir la source qui continuait encore à charrier en moi des idées et des thèmes ? Mais parbleu ! parce que je m'étais dépossédé. Il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le fantasme à ma place. En se matérialisant, Ajar avait mis fin à **mon existence mythologique**. Juste retour des choses : le rêve était à présent à mes dépens...¹⁴⁰⁰ »*

Pis encore, en dévoilant sa véritable identité, Paul Pavlowitch avait mis les journalistes sur la piste de Romain Gary. En effet, ces derniers, en creusant l'affaire, ne tardèrent pas à découvrir le lien de parenté unissant les deux hommes. La supercherie étant sur le point d'être percé à jour, Gary se trouva contraint de sortir de l'ombre pour réfuter la paternité de l'œuvre d'Ajar. Pour cela, il publia un démenti dans *Le Monde* : « *J'affirme que je ne suis pas Émile Ajar et que je n'ai collaboré en aucune façon aux ouvrages de cet auteur*¹⁴⁰¹ », auquel il adjointra, comme une bravade, le post-scriptum suivant : « *Si ce n'était pas vrai, j'agiserais exactement de la même manière*¹⁴⁰² ».

Mais ce démenti ne parut pas à Gary suffisant pour rétablir la crédibilité de son double imaginaire. Cherchant à brouiller définitivement les pistes et voulant leurrer une nouvelle fois les critiques qui le soupçonnaient d'avoir participé, au moins partiellement, à l'œuvre d'Ajar, Gary eut l'idée d'écrire un livre entier de démenti : *Pseudo*, troisième roman d'Émile Ajar.

Pseudo est sans doute le roman de Gary qui ira le plus loin dans la fragmentation du "je". Ce texte apparaît essentiellement comme un long monologue, parsemée çà et là de bribes de dialogues, de digressions diverses et de réminiscences. Le narrateur à la première personne, Émile Ajar, censé être Paul Pavlowitch, se présente comme un homme paranoïaque, hospitalisé dans une clinique

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 1412.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ Cité par Mireille Sacotte, « Préface » de *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1265.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 1266.

psychiatrique à Copenhague, car souffrant d'hallucinations et de divers troubles psychiques. Il s'adonne dans son texte à une *pseudo-confession*. Il se livre aussi à un règlement de compte familial sur la place publique avec son oncle, Romain Gary, alias Tonton Macoute, dont il fait un portrait terrifiant, l'accusant de tous les maux du monde et le soupçonnant de vouloir lui voler son œuvre.

On peut constater, dans ce roman, que le psychisme du véritable auteur, Romain Gary, semble s'être quadruplé, se scindant en quatre personnalités distinctes qui s'affrontent : Émile Ajar et Paul Pavlovitch d'une part, Romain Gary et Tonton Macoute de l'autre. Il est, de ce fait, très difficile de distinguer avec précision le véritable sujet de l'énonciation, ou encore de différencier, non seulement les personnages fictifs des personnages de chair et de sang, mais aussi les faits biographiques des éléments issus de l'imagination de Gary.

En outre, il faut, pour tenter d'appréhender ce roman singulier, adopter une double lecture : celle du lecteur de 1976 qui ignorait tout de la mystification ajarienne et celle du lecteur d'aujourd'hui qui doit tout intervertir pour se rapprocher de la vérité biographique. Car contrairement à ce qu'on avait pu croire à la sortie du roman, ce n'était pas Pavlovitch qui s'attaquait à son oncle, Gary, mais c'était, au contraire, ce dernier qui réglait ses comptes avec lui-même à travers son neveu. C'était aussi Gary qui inventait un Pavlovitch fictif en même temps qu'il se réinventait lui-même sous les traits de Tonton Macoute. Autrement dit, à travers ce que Christophe Pérez a pu qualifier de jeu complexe de « *ventriloquie, où chaque personnage donne sa voix à un autre*¹⁴⁰³ », Gary faisait parler Émile Ajar, qui lui-même faisait parler Paul Pavlovitch. En fin de compte, celui-ci, n'était plus qu'une marionnette entre les mains de Gary.

Ainsi, en écrivant *Pseudo*, Gary se vengeait d'une certaine manière de sa *créature*, de son *golem*, Ajar-Pavlovitch, qui lui avait désobéi en révélant sa véritable identité à la presse. Gary semblait aussi avoir tenté, à travers ce roman, de reprendre le contrôle sur les événements et de se réappropriier sa création, comme il a pu l'écrire dans les dernières pages de *Pseudo* :

¹⁴⁰³ Christophe Pérez, *Romain Gary, la Comédie de l'absolu, op.cit.*, p. 206.

« Je suis Émile Ajar ! hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l'unique ! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes ! Je suis mon propre fils et mon propre père ! Je ne dois rien à personne ! Je suis mon propre auteur et j'en suis fier ! Je suis authentique ! ¹⁴⁰⁴ »

On voit également dans *Pseudo*, une scène surprenante où le double fictif semble s'incarner, prendre vie, devenir réel et gagner son autonomie. En effet, au moment où Ajar, double à la fois de Pavlowitch et de Gary, s'apprête à signer le contrat que lui a fourni l'éditeur, il veut d'abord s'exercer à signer *Émile Ajar* « pour que ça fasse, dit-il, convaincant ¹⁴⁰⁵ », mais il est soudain pris de compulsions :

« Je signais et resignais, je n'arrivais plus à m'arrêter. Ça me fascinait. Simulateur, mythomane, parano et maintenant mégalomane [...]. Après avoir signé plusieurs centaines de fois, si bien que la moquette de ma piaule était recouverte de feuilles blanches avec mon pseudo qui rampait partout, je fus pris d'une peur atroce : la signature devenait de plus en plus ferme, de plus en plus à elle-même pareille, identique, telle quelle, de plus en plus fixe. **Il était là.** Quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une difformité, une mutilation, qui prenait possession, qui devenait moi. Émile Ajar.

Je m'étais incarné.

J'étais figé, saisi, immobilisé, tenu, coincé. J'étais, quoi. ¹⁴⁰⁶ »

Cet extrait, qui relate l'incarnation d'Ajar, est très intéressant, car il semble laisser transparaître ce que Catherine Mathière a qualifié de « motif du schème ¹⁴⁰⁷ », motif qui peut prendre, dans les différentes transpositions du mythe du Golem, la forme du « mot magique ¹⁴⁰⁸ » ou de « la lettre magique ¹⁴⁰⁹ », ou encore celle du parchemin sacré contenant une formule secrète et des combinaisons de lettres, permettant au rabbin d'insuffler la vie à son Golem. Dans le passage ci-dessus, le motif du schème semble avoir pris l'aspect d'une signature, d'une combinaison de lettres selon un tracé invariable, formant le pseudonyme *Émile Ajar*, et qui comme dans la légende juive donne vie à l'être factice.

¹⁴⁰⁴ Romain Gary (signé Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1389.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 1318.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 1318-1319

¹⁴⁰⁷ Catherine Mathière, « Le Golem », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 655.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 653.

À force de signer de manière frénétique, le pseudonyme, ce mot creux, passe par plusieurs métamorphoses et finit par prendre vie. Il se met d'abord à « ramper », comme un être primitif, puis devient de plus en plus ferme, de plus en plus fixe et présent, jusqu'au moment où il se matérialise et donne vie à Ajar. On passe également dans l'extrait ci-dessus du « il » impersonnel au « je » : du « il était là » au « je m'étais incarné ». Gary paraît ainsi reconnaître qu'il n'est plus tout à fait le maître de son personnage. Autrement dit, Ajar n'est plus seulement son double « mythologique », il est une personne réelle, indépendante qui peut désormais dire : « je », et qui, par conséquent, a définitivement échappé à son créateur.

En vérité, l'incarnation d'Ajar, décrite dans l'extrait précédent de *Pseudo*, déborde le cadre du roman, puisque Gary était parvenu, en écrivant ce texte, à duper définitivement les critiques, et à délivrer un certificat d'existence à son personnage imaginaire. Mais du même coup, il en perdait le contrôle, puisque plus personne ne doutait qu'Ajar était Paul Pavlowitch. Un critique, Matthieu Galey¹⁴¹⁰, s'était même risqué, dans un article de *L'Express*, daté du 20 décembre 1976, à affirmer que *Pseudo* « était de l'Ajar à l'état pur¹⁴¹¹ », et à émettre l'hypothèse que Paul Pavlowitch, devenu célèbre et prenant la grosse tête, aurait remercié ses collaborateurs pour écrire cette fois-ci sans l'aide de personne.

Avec *Pseudo*, Gary atteignait donc tous ses objectifs : il était parvenu à rétablir la crédibilité de son personnage fictif en mystifiant définitivement les critiques. Mais d'un autre côté, la publication de ce roman allait profondément altérer sa relation avec son neveu. En effet, Paul Pavlowitch, qui s'était engagé à ne pas censurer son oncle, avait été horrifié en découvrant le contenu du livre. Il ne s'attendait pas à ce que Gary le fasse passer pour un fou. Qui plus est, son oncle avait, sans vergogne, utilisé et détourné tout ce qu'il savait de sa vie pour le mettre au service de son roman. À cet égard, Gary n'avait-il pas écrit dans *Pseudo* : « *Quand il s'agit de mon œuvre, il n'y a pas de sentiments, de famille qui*

¹⁴¹⁰ Matthieu Galey, (1935-1986), écrivain et critique littéraire français.

¹⁴¹¹ Cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 801.

tienne ! La seule chose qui compte, c'est mon œuvre ! ¹⁴¹²» ? Pavlowitch, de son côté, ne l'entendait pas de cette oreille :

« Je me sentais défaillir, écrit-il dans *L'Homme que l'on croyait*, à cette cruelle exposition de mes petits secrets. Ces piteuses révélations étaient d'autant plus atroces qu'elles témoignaient de son indifférence. C'était encore moins que ça. J'étais simplement un matériau. ¹⁴¹³ »

Aussi, le « matériau » ne tarda pas à se révolter contre Gary comme le Golem de la légende s'était rebellé contre le rabbin. Les deux hommes allaient ainsi s'affronter. Bientôt, les violentes disputes cédèrent la place à un âpre affrontement juridique concernant les questions financières, celles aussi liées aux droits d'auteur et aux impôts : « une méchante bataille, témoigne Pavlowitch, éclata subitement entre nous. Inévitable. Elle signifiait notre séparation définitive. L'argent devait servir de prétexte ¹⁴¹⁴ ». Paul Pavlowitch alla même jusqu'à menacer Gary, comme le rapporte Myriam Anissimov, « d'écrire lui aussi sous le pseudonyme d'Émile Ajar, puisqu'aux yeux de tous il était l'auteur de ses œuvres ¹⁴¹⁵ », ce qui, bien entendu, était hors de question pour Romain Gary. Celui-ci, de son côté, envisagea sérieusement de mettre fin à la supercherie, de tout révéler à la presse, mais Paul Pavlowitch s'y opposait avec force :

« Si Émile Ajar cessait d'écrire, explique Myriam Anissimov, si Gary en outre décidait de tout révéler, [Paul Pavlovitch] ne serait plus qu'une marionnette dont le metteur en scène avait coupé les ficelles. Mais il était aussi un mari, un père, un homme qui avait une existence sociale, et qui pouvait être anéanti par le seul pouvoir des mots – un communiqué de Gary, par exemple, qui serait porté à la connaissance du monde par l'un de ses avocats. ¹⁴¹⁶ »

On l'aura compris, le *personnage* que Gary avait inventé et qui s'était incarné en Pavlowitch était désormais hors de contrôle. Et par-dessus le marché, il s'était retourné contre lui. Les deux hommes, empêtrés et tenus par le même secret ne parvenait plus à se départir l'un de l'autre : « Il n'y avait rien à faire, écrit Paul

¹⁴¹² Romain Gary (signé Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1389.

¹⁴¹³ Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, cité par Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 791.

¹⁴¹⁴ Cité par Myriam Anissimov, *Ibid.*, p. 831.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 843.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 830-831.

Pavlowitch, *c'était la situation. Il ne pouvait pas me lâcher et je ne pouvais pas le trahir. Ajar était contre nous*¹⁴¹⁷».

À la fin de sa vie, Gary était donc totalement pris au piège. Lassé, angoissé et souffrant de solitude, il vivait de plus en plus mal l'intrusion de Pavlowitch dans sa vie et dans son œuvre. En somme, il le considérait comme un usurpateur qui l'avait dépossédé de son rêve pour le vivre à sa place. Un usurpateur que Gary ne pouvait démasquer sans se trahir lui-même. Aussi, il n'est pas interdit de se demander, à la manière de Myriam Anissimov, « *si Gary n'a pas préféré se soustraire au monde des vivants plutôt que de "détruire" le faux Émile Ajar*¹⁴¹⁸ ».

Certes, il est toujours malaisé de vouloir interpréter les motivations profondes d'un suicide, mais on ne peut s'empêcher, lorsque l'on pense à la fin tragique de Gary, de songer au dénuement du mythe du Golem, où justement, selon Catherine Mathière, « *tantôt la créature détruit le créateur, tantôt le maître tue la créature ou se "suicide" de désespoir*¹⁴¹⁹ ». Il apparaît ici que l'affaire Émile Ajar n'avait en fin de compte rien d'une imposture. La littérature y devenait une question sérieuse où se jouait la vie et la mort.

Finalement, l'entreprise Ajar a échoué. Même si *Pseudo*, « *le récit fou de cet échec* », écrit Mireille Sacotte, était « *une parfaite réussite*¹⁴²⁰ ». En fait, Romain Gary a reconnu lui-même, dans *Vie et Mort d'Émile Ajar*, l'échec de sa tentative de se dédoubler, de renaître, de vivre dans un monde devenu réversible par l'intermédiaire de la création littéraire : « *En vérité, écrit-il, je ne crois pas qu'un "dédoublment" soit possible. Trop profondes sont les racines des œuvres, et leurs ramifications*¹⁴²¹ ».

On est alors conduit à songer à Albert Camus, qui comme Romain Gary, avouera l'échec de sa tentative de redoubler le bonheur perdu de la jeunesse, de réintégrer comme Ulysse l'unité originelle. En effet, ses fameux retours odysseens à Tipasa

¹⁴¹⁷ Cité par Mireille Sacotte, « Préface » de *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1267.

¹⁴¹⁸ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, op.cit., p. 415.

¹⁴¹⁹ Catherine Mathière, « Le Golem », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 671.

¹⁴²⁰ Mireille Sacotte, « Préface » de *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1273.

¹⁴²¹ Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, op.cit., p. 1412.

ne lui apportèrent, rapporte Roger Grenier, « *que des impressions mitigées*¹⁴²² ». En témoigne, une lettre pleine de lassitude, datée de 1948, adressée par Camus à un ami. Cette lettre montre bien, assure Roger Grenier, que les sentiments de plénitude et de ravissement éprouvés par Camus lors de son retour au pays natal, n'avaient duré que quelques instants fugaces :

« ... *Il ne faut pas revenir aux endroits où l'on a été jeune, écrit Camus, C'est l'histoire du temps retrouvé. Les femmes qu'on a connues sont devenues de bonnes mamans bien replètes. Les hommes ont disparu. On ne supporte plus les alcools à l'anis, etc., etc. Et puis cette ville qui était pour moi la ville des plaisirs est devenue celle de la piété. La famille, le vieil instituteur, le vieux professeur, la faculté où... le lycée qui... l'école communale que... Kafka avait raison : le bien est parfois désolant*¹⁴²³ ».

Certes, il va de soi pour Camus et Gary que le mythe demeura toujours inaccessible, tout comme l'est l'espérance d'une possible expérience de l'infini, de l'unité, de l'auto-génération, de la réversibilité ou de la liberté absolue. Pourtant, au moyen de la création littéraire, et à travers l'ordonnancement des thèmes, des mots, des sens et des sonorités qu'elle implique, ils ont tous deux tenté de transformer le désordre, l'inachevé et le contingent qu'ils extrayaient du réel en un destin, c'est-à-dire en un ordre d'où émane, comme l'écrit Max Bilen, à la fois le « *singulier* » et l'« *universel* », « *bref le "poétique", mais aussi le "mythique"* »¹⁴²⁴.

Toutefois, les deux auteurs ne se sont pas contentés de faire du mythe un objet de satisfaction esthétique, ils ont aussi tenté de le sortir du monde de la fiction, pour le vivre et l'incarner dans le monde réel : « *Les mythes n'ont point de vie par eux-mêmes* », écrivait Camus, « *ils attendent que nous les incarnions*¹⁴²⁵ » ; tandis que Gary, rappelons-le aussi, affirmait que « *seules les mythologies assumées et incarnées peuvent porter l'homme au-delà de lui-même*¹⁴²⁶ ». Or, si l'ambition de

¹⁴²² Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre, op.cit.*, p. 288.

¹⁴²³ Cité par Roger Grenier, *Ibid.*

¹⁴²⁴ Max Bilen « Comportement mythico-poétique », in *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, p. 355.

¹⁴²⁵ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers », dans *Noces et l'Été, op.cit.*, p.123.

¹⁴²⁶ Romain Gary, « Les Français libres », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle, op.cit.*, p. 83.

vivre les mythes, de les personnifier dans le cadre social, ne peut aboutir qu'à la désillusion, cette ambition a néanmoins constitué l'une des sources qui a inspiré aux deux auteurs leurs plus beaux textes, et leur a permis de charrier une infinité de thèmes et d'idées.

En guise de conclusion, nous rappellerons ici que l'étude de la figure mythique du double chez Camus et Gary nous a permis de mettre au jour la flexibilité exceptionnelle de ce mythe et de le voir apparaître sous diverses formes : de la figure de Janus au mythe du Golem en passant par la figure du dibbuk. Nous avons aussi constaté que si chez Camus le double apparaît essentiellement comme l'expression angoissante de l'absurde et de la perte du moi, dans l'œuvre de Gary cette figure est beaucoup plus ambivalente. Elle peut à la fois présager la mort ou, au contraire, annoncer une possible renaissance. Mais, en fin de compte, que le double soit perçu positivement ou négativement dans l'œuvre de Gary, qu'il prenne, par ailleurs, la forme d'une simple impression ou qu'il s'individualise et s'autonomise, dans tous les cas de figure, il finit toujours par se transformer en un parasite qui vampirise l'original jusqu'à le conduire à sa propre destruction.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La mise en parallèle des textes de Romain Gary avec les textes d'Albert Camus à travers la médiation d'un dénominateur commun qu'est le *mythe* dans ses diverses formes et ses diverses incarnations, nous a offert plusieurs opportunités :

D'une part, cette mise en relation nous a permis d'étudier les rapports qu'entretient la littérature avec une autre sphère de l'expression humaine, c'est-à-dire d'illustrer la manière dont le texte littéraire travaille le mythe et dont le mythe travaille le texte littéraire ; et de l'autre, de mettre en lumière les diverses connexions unissant deux œuvres littéraires a priori fortement éloignées l'une de l'autre, ainsi que les divergences éclairantes qui les séparent ; tout en nous permettant, enfin, de faire dialoguer certains textes avec d'autres textes à l'intérieur d'une même œuvre.

D'un autre côté, l'analyse des notions de *désenchantement* et de *réenchantement* nous a donné l'occasion de fédérer un nombre important de thématiques garyennes et camusiennes (la guerre, la modernité, l'absurde, le désespoir, la révolte, la quête de l'absolu, la lucidité, l'amour de la vie et du monde, etc.), et surtout d'ordonner des mythes appartenant à des époques et à des catégories fort différentes dans un même discours et un même cheminement réflexif.

En effet, nous avons eu à démontrer la présence et à étudier l'actualisation dans les textes du corpus de mythes appartenant à l'antique paganisme grec : *Prométhée*, *Ulysse* et *Hélène* ; des figures mythiques parabibliques issus de la tradition juive : *le Dibbuk* et *le Golem* ; des mythes littéraires nouveau-nés, apparus à partir de la Renaissance : *Don Juan* et *Faust* ; des mythes modernes ou plutôt des images-forces : *le Progrès* et *le Tyran* ; et enfin la figure plastique et mouvante du *double*, parfois figure indépendante et parfois structure commune à plusieurs mythes.

Au cours de la première étape de notre recherche, il s'agissait moins d'étudier les modes d'insertion de ces mythes et leurs fonctions au sein des textes que d'analyser les effets de leur absence sur ses mêmes textes. Nous nous sommes

donc intéressé plus à ce qui contredit le mythe qu'au mythe lui-même, à savoir la *réalité intégrale*, que nous avons définie comme une réalité dépourvue de tout sens et de toute finalité, désertée aussi par le sacré et par le divin. Ce qui nous a permis de saisir la manière dont les auteurs étudiés ont figuré l'absence des mythes et les conséquences de cette absence sur l'homme moderne.

Pour ce faire, nous avons été conduit à définir la notion de *désenchantement du monde*, pour pouvoir, par la suite, étudier son inscription dans les textes du corpus à travers l'analyse de ses diverses manifestations : processus de sécularisation et de rationalisation, progrès des sciences et des techniques, affaiblissement des croyances religieuses, guerre, totalitarisme, fléaux, système concentrationnaire, déculturation des sociétés traditionnelles, dégradation des beautés naturelles sous l'effet de l'industrialisation et de l'urbanisation, solitude et désindividualisation de l'homme moderne dans les grandes agglomérations urbaines, etc.

Par là même, nous avons tenté d'éclairer la critique qu'Albert Camus et Romain Gary ont faite de leur époque. En vérité, les deux écrivains, enfants du XX^e siècle, ont vu et vécu trop d'atrocités pour ne pas remettre en question les valeurs optimistes véhiculées par le progressisme. Aussi, ils ont à maintes reprises exprimé leur dégoût de la civilisation industrielle et technocratique, mais sans pour autant nier totalement le progrès. Au contraire, ils ont appelé à le mettre au service de l'homme, et non l'inverse.

En outre, Camus et Gary ont dénoncé, aussi bien dans leurs textes de réflexion que dans leurs œuvres littéraires, les dérives d'une science pervertie, car submergée pas les idéaux de puissance et de maîtrise technique qui dominent l'époque contemporaine. Les deux écrivains ont aussi montré dans leurs textes que ces idéaux produisent un monde désenchanté, vidé de tout sens et de toute finalité. De ce fait, la nature, l'art et l'homme lui-même sont totalement démythifiés, et ne sont plus considérés que comme de simples objets exploitables, transformables et interchangeables. Ils sont ainsi mis au service de

l'efficacité, de la productivité, du rendement... bref, d'une structure *technocratique* envahissant toutes les parcelles du monde et de l'âme humaine.

Par la suite, nous nous sommes penché sur les conséquences du désenchantement du monde sur l'homme lui-même, en analysant la manière dont Camus et Gary ont mis en scène, dans leurs textes, les rapports de l'homme moderne avec le réel. Nous avons ainsi constaté, que dans un contexte *désenchanté*, la réalité était perçue, de par le chaos, l'inhumanité et l'absence de finalité qui la caractérisent, comme une puissance absurde et aveugle, qui nie l'homme et l'écrase, et qui vient démentir les idéaux auxquels il croit, ainsi que le désir d'unité et le besoin de clarté qui l'habitent.

Du reste, les personnages garyens et camusiens ne sont pas seulement confrontés à l'inhumanité d'un monde irréductible et à celle d'un Ciel obstinément muet et indifférent, ils doivent aussi adopter, en temps de catastrophe, une posture éthique, soit en *résistant* soit en *collaborant* à l'inhumanité de l'homme (meurtre idéologique, crimes de masse, camps de concentration, entreprise d'asservissement des individus et des peuples...). Cependant, dans certains cas extrêmes, la résistance n'est plus possible, les personnages souffrent alors de solitudes et de clausturation (aussi bien temporelle que spatiale), ils perdent leur identité et le sentiment de leur propre réalité.

Par ailleurs, Albert Camus et Romain Gary ont montré dans leurs textes que le triomphe de la réalité intégrale pouvait aussi susciter, par contrecoup, un mouvement inverse qui consiste à s'insurger contre le réel en adhérant, cette fois-ci, aveuglément aux mythes.

Aussi avons-nous focalisé **la seconde partie de notre recherche** sur ce que nous avons qualifié de *réenchantement aveugle*. Nous y avons vu les personnages camusiens et garyens (personnifiant la révolte de l'homme contemporain), écartelés par des contradictions insolubles, confrontés à l'absurde et aveuglés par la démesure, entreprendre une quête de réenchantement total. Nous avons également observé que cette recherche de valeurs absolues, de par la perte de

lucidité et de par les outrances qu'elle entraîne, débouche sur une impasse et sur l'échec systématique. En effet, si la révolte fondée sur une négation absolue du réel a pour but de réenchanter le monde et de générer du sens, elle aboutit, tout compte fait, au renforcement de l'absurde et du nihilisme. Car si les personnages aussi bien camusiens que garyens nient la réalité avec obstination, leurs aspirations n'en sont pas moins broyées par l'inexorabilité de cette même réalité.

Au reste, l'impossibilité de faire triompher des valeurs absolues et l'échec de la révolte ont pour conséquence une remise en question des mythes et leur dégradation. À cet égard, nous avons essayé de démontrer la présence, dans certains textes de Camus et de Gary, d'une tentation *démythificatrice* qui, par le moyen du rationalisme et du scepticisme ou encore de l'ironie et du sarcasme, dégrade les mythes, les dépouille de leur sacralité, du mystère qui les entoure et de leur pouvoir de fascination.

Pour illustrer cette dégradation des mythes et pour appréhender le thème du réenchancement aveugle dans les textes de Camus et de Gary, nous nous sommes penché sur quatre grande figures mythiques présentes dans les textes du corpus : Faust, Don Juan, Prométhée et la figure du tyran. Ces mythes si différents au premier abord, ont pourtant en commun de symboliser la révolte désespérée de l'homme contre la condition humaine et contre l'ordre des choses. Ils renvoient également à la démesure et à l'orgueil de l'homme en quête d'absolu.

Concernant le mythe de Faust, tout d'abord, on assiste chez Camus à l'effacement du récit mythique. Faust, schématisé, associé à Hélène de Troie ou à Don Juan, se transforme alors en une image idéale et allégorique de l'homme moderne, caractérisé par la démesure et sa volonté de dominer le monde. Gary, en revanche, reprenant, dans son roman *Les Mangeurs d'étoiles*, une organisation structurale analogue à celle du récit mythique, insiste à travers Faust sur le caractère inachevé d'une humanité en quête d'absolu. Une humanité frustrée par l'absurdité et l'incomplétude qui caractérise sa condition. Cependant, pour Gary, c'est justement cette même incomplétude qui rend les potentialités de l'homme infinies.

Par ailleurs, si l'on a pu constater que l'actualisation du mythe de Faust différait d'un auteur à l'autre, le mythe n'en débouche pas moins, dans les deux cas, sur une dégradation. En effet, « le pacte avec le diable », qui constitue l'élément sacré du mythe de Faust, est pris par les deux écrivains à la légère et raillé, quand il n'est pas totalement supprimé. Par conséquent, le mythe dépérit dans les textes du corpus, du fait que les deux ressorts qui le constituent sont contestés : le poids du mal est relativisé, tandis que la quête de l'absolu est ridiculisée.

Concernant le mythe de Don Juan, nous avons constaté que les deux auteurs n'ont pas accordé la même importance à cette figure mythique (Camus y revenant souvent, Gary ne l'évoquant que très rarement). En outre, Don Juan fait l'objet d'un traitement différent non seulement d'un auteur à l'autre, mais aussi à l'intérieur de chacune des œuvres. Chez Albert Camus, le mythe apparaît non seulement dans *La Chute*, où il vient structurer le récit entier, mais aussi dans *Le Mythe de Sisyphe* où le personnage est présenté comme l'incarnation de l'homme absurde, et où il acquiert une dimension métaphysique bien plus perceptible que dans le roman. Chez Romain Gary, ce même mythe, s'il est présent dans ses textes de réflexion, semble pourtant absent de ses œuvres de fictions. Sans doute, peut-on expliquer cette absence par le fait que Gary n'appréciait pas ce personnage mythique qu'il a présenté soit comme le précurseur du consumérisme, soit comme un révolté métaphysique en quête de rédemption. Dans les deux cas, Don Juan est dénigré et raillé.

Si les deux écrivains n'ont pas accordé la même importance au mythe de Don Juan, ils ont en commun, comme c'était le cas pour Faust, d'avoir pris le parti d'une dégradation de ce mythe, Gary en ayant recours au dénigrement et à la banalisation, Camus en présentant « la statue du Commandeur » (élément sacré du mythe) comme une imposture, ou encore en la traitant par l'absence.

Pour ce qui est de la figure de Prométhée, on peut dire qu'Albert Camus et Romain Gary nous ont offert des interprétations riches et variées de ce mythe antique, tout en le plaçant au cœur des problématiques que pose l'époque contemporaine. Pour Camus, le fils du titan Japet est d'abord considéré, non

seulement comme le précurseur de la révolte métaphysique, mais aussi comme une réalité vivante, résumant des siècles de résistance contre toutes les formes d'oppression et d'asservissement. Prométhée apparaît également chez Camus comme un *mythe exemplaire* pour l'homme du XX^e siècle, dans la mesure où il le perçoit comme le modèle d'une révolte idéale. Cette révolte généreuse, fidèle à sa noblesse première et à son authenticité initiale, s'oppose, selon Camus, à la démesure révolutionnaire contemporaine, du fait qu'elle porte en elle-même l'espoir de l'avènement d'une humanité réconciliée. Une humanité n'excluant rien, mais au contraire équilibrant l'art et la technique, la sagesse antique et la passion de la conquête moderne.

Gary, de son côté, a vu en Prométhée un modèle d'engagement pour l'écrivain et plus généralement pour l'artiste. Rappelons que cet engagement ne concerne nullement l'enrôlement du créateur dans une quelconque cause humanitaire ou idéologique, mais plutôt son engagement dans l'existence elle-même, à travers la création et l'imaginaire. Ainsi, à l'image de Prométhée dérochant le feu et les arts aux dieux, l'artiste devient, pour Gary, un disciple de Prométhée qui conteste l'ordre des choses et tente de rivaliser avec le réel en lui opposant l'imaginaire.

Romain Gary, en donnant à la révolte prométhéenne une dimension esthétique et *quasi-métaphysique*, semble s'éloigner totalement de Camus, qui pour sa part, lui attribue des significations politique et idéologie. Les deux auteurs se rejoignent pourtant sur le fait qu'ils ont tous les deux mis en scène l'impossibilité de faire aboutir la révolte prométhéenne, que cette impossibilité évoque, comme chez Camus, la déchéance des mouvements révolutionnaires du XX^e siècle, ou qu'elle renvoie, comme chez Gary, à l'incapacité de l'artiste, quel que soit la puissance de son génie, de créer le chef-d'œuvre ultime, qui constituerait une sorte de transcendance de substitution, et qui parviendrait à assouvir une fois pour toute la soif d'absolu de l'homme.

Enfin, concernant la figure du Tyran, rappelons tout d'abord, que contrairement aux mythes précités, cette image fascinante qui apparaît essentiellement dans le *Caligula* de Camus et dans le roman *Les Mangeurs*

d'étoiles de Gary, n'appartient pas à un récit traditionnels repris et actualisé au fil des siècles. Il s'agit plutôt, à l'instar du mythe du Progrès, d'une *image-force*, qui serait, selon André Dabezies, capable d'exercer une fascination collective analogue à celles des mythes traditionnels. Par ailleurs, nous avons pu constater que le tyran était représenté par les deux auteurs comme une figure de la démesure portée par une volonté de puissance sans limites. À la manière de Prométhée, de Faust ou de Don Juan, il est l'incarnation du révolté métaphysique qui se dresse contre la Création et contre l'ordre des choses.

Si le despote camusien apparaît comme un briseur d'idole, un démystificateur acharné, qui cherche à amplifier le non-sens, en vue d'accélérer l'avènement d'un monde où le profane et le sacré, le possible et l'impossible se confondraient ; le dictateur garyen, porteur à la fois du religieux chrétien et du sacré mythique, apparaît, au contraire, comme le restaurateur des antiques idoles amérindiennes. Cependant, si le tyran Almayo, héros garyen des *Mangeurs d'étoiles*, refuse obstinément la désacralisation et la sécularisation qui caractérisent son époque, il ne participe pas moins, comme le Caligula de Camus, de par sa transgression continuelle de toutes les règles de la morale, de par aussi son rêve de toute-puissance et sa soif d'absolu, à renforcer le sentiment de l'absurde qu'il repousse pourtant et qu'il fuit. En outre, les deux héritages, chrétiens et païens, qu'Almayo porte en lui-même, semblent condamnés à se désagréger face aux impératifs du monde contemporain.

À travers la dégradation des mythes de Faust, de Don Juan, de Prométhée et du Tyran, que nous avons pu relever dans les deux œuvres étudiées, il semblerait qu'Albert Camus et Romain Gary, ont voulu, non seulement décrire le malaise (consécutif à la crise du sens et des valeurs) qui caractérise leur époque, mais aussi tenté d'illustrer la face sombre des mythes, qu'ils soient archaïques ou modernes. Les deux auteurs ont ainsi montré qu'il était dangereux d'abdiquer tout contrôle critique de la raison sur les mythes. Car dans ce cas, ces derniers peuvent aveugler les hommes, les gouverner et les égarer. Le fanatisme idéologique, les guerres inexpiables et la fureur nihiliste du siècle précédent,

nous ont donné, à cet égard, des exemples terrifiants. Du reste, les régimes totalitaires du XX^e siècle ont eu systématiquement recours à des symboles et à des références mythiques pour asseoir leur pouvoir absolu. C'est pourquoi les deux écrivains ont été amenés à revendiquer et à préconiser une sorte de *lucidité* face aux mythes.

La troisième et dernière partie de notre recherche s'est donc focalisée sur ce que nous avons qualifié de *réenchantement lucide*. Celui-ci constitue, après le *désenchantement* et le *réenchantement aveugle*, le dernier terme de notre cheminement réflexif. Comme dans toute dialectique, le troisième terme renvoie toujours au premier tout en correspondant au second. C'est pour cette raison que nous avons défini le *réenchantement lucide* comme une troisième voie, une sorte de *mystique immanente*, un « non » porté par un « oui », ou autrement dit, une vision du monde qui permet de réconcilier les contraires : le mythe et le réel, la *foi* et la lucidité, le relatif et l'absolu, le possible et l'impossible, *ce qui est* et *ce qui n'est pas*. Il s'agissait donc, à travers cette notion, de rendre compte de la volonté exprimée par Camus et Gary de réhabiliter la pensée mythique tout en maintenant une distance critique à son égard. Autrement dit, de jouir des mythes et de l'imaginaire sans pour autant renier le réel et la raison.

Pour illustrer l'inscription du thème du réenchantement lucide dans les textes du corpus, nous nous sommes d'abord penché sur les premières œuvres de Camus, notamment les recueils *L'Envers et l'Endroit* et *Noces*, et le roman *La Mort heureuse*. Nous avons alors constaté que le thème du réenchantement lucide prenait, chez Camus, la forme d'un témoignage restituant une expérience personnelle de réconciliation avec le monde. Dans cette perspective, le réenchantement est toujours lié à un espace, à la fois intime et ouvert sur le monde. Cet asile – où l'irréel et le réel, l'extase et la lucidité, l'infini et le fragment, l'inhumain et l'humain cessent de s'opposer – semble offrir l'occasion de se libérer de toutes les déterminations pour accéder temporairement à une sorte de communion primitive avec la nature et le monde.

Chez Gary, le réenchantement lucide prend une toute autre forme. En effet, l'auteur des *Racines du ciel* va mettre sous tension, dans ses œuvres de fiction, l'imaginaire et le réel, en contestant les frontières qui les séparent, en reconsidérant leur hiérarchie et les rapports qu'ils entretiennent. Gary va ainsi mettre en scène la *dimension ontologique de l'imaginaire*. En effet, l'imaginaire apparaît dans son œuvre comme une force agissante, capable de bouleverser et de régénérer le réel. Du même coup, Gary va être amené à repenser le statut du mythe dans les sociétés actuelles, en en proposant une conception recevable pour l'homme moderne. Pour ce faire, il va mettre en avant la notion de « fidélité » qui concilie la *foi* et la lucidité. Ainsi, Gary montre dans son œuvre que le mythe, cette fiction inventée par l'homme à partir de la fantaisie de son imagination, peut à son tour réinventer l'homme et le porter au-delà de lui-même, à condition bien sûr qu'il montre une fidélité sans faille à cette fiction qu'il a lui-même créée.

Par là même, Gary semble rejoindre Camus dans une même ambition d'incarner les mythes, c'est-à-dire non seulement de leur redonner vie à travers la création littéraire, mais surtout de les *vivre* dans le cadre social. Pour mettre en évidence ce rêve, partagé par les deux écrivains, d'assumer et d'incarner les mythes qui leur sont chers, nous nous sommes penché sur deux figures mythiques présentes dans le corpus : la figure d'Ulysse et celle du double.

Pour ce qui est du mythe d'Ulysse, nous avons constaté que Romain Gary partageait avec Camus le fait de s'identifier à cette figure mythique. Aussi apparaît-elle le plus souvent chez les deux auteurs dans des œuvres autobiographiques. Elle est généralement liée aux bouleversements suscités par la Seconde guerre mondiale et évoque essentiellement le désir nostalgique de regagner la patrie, de retrouver les siens après des années d'exil et de séparation.

Si le mythe d'Ulysse, indissociable des thèmes de l'exil, de la nostalgie et du retour, semble irradier l'œuvre entière de Camus, c'est dans « Retour à Tipasa » que l'auteur des *Noces* accomplit personnellement l'aspiration nostalgique qui rayonne dans toute son œuvre. En effet, dans ce petit texte présent dans le recueil *L'Été*, Camus reproduit le cheminement initiatique d'Ulysse en mettant en scène

son propre retour à Tipasa. Tel Ulysse regagnant Ithaque, Camus relate sa tentative de retrouver la vallée heureuse de sa jeunesse, *incarnant*, par la même, dans sa vie et dans son texte ce mythe.

Dans l'œuvre de Romain Gary la figure d'Ulysse n'occupe qu'une place marginale (contrairement à celle de Camus), du fait qu'elle n'apparaît que dans le dernier chapitre de *La Promesse de l'aube*. Ulysse y incarne un sentiment probablement partagé par toute une génération : celui du désir de retrouver sa patrie après des années de guerre et d'errance. Comme c'était le cas chez Camus, le mythe émerge à l'évocation d'un retour sur les lieux de la prime jeunesse. Comme Camus aussi, Gary semble personnifier et reproduire le parcours initiatique du personnage mythique. Cependant, si le héros de *L'Odyssée* a pu susciter une fascination constante chez Camus, il ne constitue pour Gary qu'une incarnation parmi les autres, une phase très particulière de sa vie, celle de son retour auprès des siens après la Libération. À vrai dire, le mythe central de l'œuvre de Gary, celui qui irradie son œuvre entière et qui correspond le plus à son tempérament, à son rêve de se démultiplier et d'accéder à une sorte d'altérité radicale, n'est pas celui d'Ulysse, mais celui du double.

Concernant, enfin, le mythe du double, nous avons observé que cette figure mythique polymorphe se caractérisait dans les textes du corpus par sa dimension *protéenne* : en témoigne les diverses formes qu'elle a pu prendre chez Camus et Gary (de la figure de Janus au mythe du Golem en passant par la figure du Dibbuk). Nous avons également relevé que le mythe du double, comme celui d'Ulysse, n'avait pas la même importance chez les auteurs étudiés.

Chez Albert Camus, le double ne se manifeste que très épisodiquement, notamment dans *L'Étranger* et *La Chute*. Il est également évoqué brièvement dans *Le Mythe de Sisyphe*. En somme, la confrontation des personnages camusiens avec la figure du double entraîne invariablement la perte définitive du moi et de l'unité originelle. Le double est ainsi appréhendé par Camus comme une figure funeste annonçant la mort et incarnant l'une des manifestations du sentiment de l'absurde.

En revanche, chez Gary le double est une présence obsédante, qui revient très fréquemment, et sous diverses formes, dans plusieurs de ses romans – notamment *Europa*, *La danse de Gengis Cohn*, *Pseudo*, etc. En outre, cette figure est beaucoup plus équivoque chez Gary qu'elle ne l'est chez Camus. En effet, dans l'œuvre de Gary, le double peut non seulement se présenter comme l'expression angoissante des sentiments de l'absurde et de la finitude, ou au contraire, s'individualiser, s'autonomiser, et même s'inverser en annonçant une possible renaissance.

Dans cette perspective, le mythe du double associé à celui du Golem, nous a offert une autre grille de lecture concernant l'affaire Émile Ajar. Nous avons tenté de montrer que l'invention d'un double imaginaire, *Émile Ajar*, auquel Gary a attribué un nom, une biographie fictive et une œuvre, ne relevait pas seulement de la simple supercherie littéraire, mais possédait aussi une dimension existentielle profonde. L'invention d'Ajar aura ainsi constitué pour Gary une tentative d'assouvir l'une des plus grandes tentations de sa vie : celle de se dédoubler, de recommencer son œuvre, et surtout d'accéder à ce qu'il a qualifié d'« existence mythologique », qui consiste à faire sortir le mythe du domaine de la fiction pour le déployer dans le monde réel.

Finalement, Camus et Gary ne se sont pas contentés de considérer les mythes, qui président à l'édification de leurs œuvres respectives, comme de simples ornements esthétiques. Ils ont également essayé de les *vivre*. Et si une telle tentation, porteuse d'exaltation, mène inévitablement à la désillusion, elle a pourtant offert aux deux écrivains l'occasion de restituer à la littérature sa dimension mythique, d'exprimer les enjeux de leur époque, et en même temps, de nourrir leur inspiration en charriant une infinité d'idées et de thèmes riches d'échos poétiques.

Du reste, en incorporant le mythe à la littérature, Gary et Camus auront tenté de *remythifier* le monde, de le *réenchanter*, tout en assumant les vicissitudes de l'ici-bas aussi bien dans la souffrance que dans les moments de grâce. Par là même, ces deux écrivains du siècle précédent semblent proposer au lecteur du

XXI^e siècle, une expression mythique puissante, et peut-être même, osons le mot, l'ébauche d'une sorte de *mystique immanente*.

BIBLIOGRAPHIE

Romans, nouvelles, essais et textes d'entretien de Romain Gary

- Romain Gary, *Adieu Gary Copper*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.
- Romain Gary, *Charge d'âme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.
- Romain Gary, *Chien Blanc* dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.
- Romain Gary, *Éducation européenne*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.
- Romain Gary, *Europa*, Gallimard, « Folio », Paris, 1972.
- Romain Gary, (signé Ajar), *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard « Folio », 2014.
- Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014.
- Romain Gary, *Lady L.*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965.
- Romain Gary, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
- Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.
- Romain Gary, *Les Enchanteurs*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.
- Romain Gary, *Les Mangeurs d'étoiles*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1983.
- Romain Gary, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1987.
- Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1973.
- Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, sous la direction de Paul Audi, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.
- Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
- Romain Gary, (signé Ajar), *Pseudo*, dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.
- Romain Gary, *Vie et Mort d'Emile Ajar* dans *Légende du Je, Récits et romans*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 2009.

Roman, essais, nouvelles, pièces de théâtre, discours d'Albert Camus

- Albert Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.
- Albert Camus, *Carnets I, II et III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2013.
- Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.
- Albert Camus, *Journaux de voyages*, Gallimard « Folio », Paris, 2013.
- Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2010
- Albert Camus, *La Mort heureuse*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2009.
- Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2005.
- Albert Camus, *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.
- Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2011.
- Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012.
- Albert Camus, *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2012.
- Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio plus classiques », 2012
- Albert Camus, *L'État de siège*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2009
- Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1978.
- Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2011.
- Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2011.
- Albert Camus, *Noces suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.
- Albert Camus, « Lettre à Roland Barthes sur La peste », Œuvre complète, Vol. I, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1965.

Ouvrages théoriques

- André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005.
- Christine Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Francis Claudon, K. Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Nathan université, « Lettre 128 », 1992.
- Frédérique Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2002.
- Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989.
- Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Denoël », 2009
- Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- Gilbert Durand, *Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Coti, 1961.
- Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1977.
- Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e édition, 2011.
- Jacques Ellul, « La technique ou l'enjeu du siècle », Paris, Économica, 1990.
- Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, « Bibliothèque des classiques », 2012.
- Joseph Campbell, *Le Héros aux mille visages*, Paris, Éditions Oxus, 2010,
- Marcel Détiéne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Gallimard, coll. « Idées/NRF », n° 32.

- Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957,
- Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. de l'all. Par E. Dampierre, Paris, Plon, « Pocket », 1967
- Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, Coll. « Écriture » 1992.
- Pierre Brunel (sous la dir.), *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 2003.
- Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Paris, Folio Essais, 2010.
- Suzanne Saïd, *Approche de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993,

Articles théoriques ou généraux

- Alain Vuillemin, « Dictateur », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.d
- André Dabezies, « Des mythes primitifs, aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. Du Rocher, 2003.
- André Dabezies, « Faust », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Camille Dumoulié, « Nietzsche, disciple de Dionysos », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. Du Rocher, 2003.
- Catherine Mathière, « Le Golem », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. Du Rocher, 2003.
- Catherine Salles, « La Première messe de minuit », in *Historia* n°769, 2011.
- Colette Astier, « Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. Du Rocher, 2003.
- Denis Kohler « Ulysse », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.

- Gilbert Durand « Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », in *Romantisme*, Vol 2, n°4, 1972.
- Jean-Louis Backès, « Hélène (et la guerre de Troie) », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Jean-Paul Ferrand, « Surmonter le nihilisme par lui-même », in *Le Magazine littéraire*, n°3, 2001.
- Max Bilen « Comportement mythico-poétique », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Max Bilen « Littérature et initiation », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Nicole Fernandez-Bravo, « Double », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Pierre Brunel, « Don Juan », in *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Philippe Sellier « Héroïque (Le modèle – de l'imagination) », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Philippe Sellier « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*, n° 55, 1984.
- Raymond Trousson « Prométhée », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.
- Régis Boyer, « Archétype », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. « du Rocher », 2003.

Ouvrages, biographies ou thèses de doctorat sur les auteurs

- Christophe Pérez, *Romain Gary, La Comédie de l'absolu*, Eurédit, 2009.
- Emmanuel Mounier « Albert Camus ou l'appel des humiliés », dans *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1970.
- Fernand Angué (sous la dir.), *Camus, L'Étranger, extraits*, Paris, Bordas, 1972.
- Jean-Marie Catonné, *Romain Gary/Emile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.
- Jean Sarocchi, *Camus*, Paris, SUP « Philosophes », 1968.
- Jørn Boisen, *À l'assaut de la réalité. Fiction et vérité dans l'œuvre de Romain Gary*, thèse de doctorat, sous la direction de Paule Bétérous, Bordeaux III-Michel de Montaigne, septembre 1994.
- Louis Faucon, *La Peste extraits*, Librairie Larousse, coll. « Nouveaux classique Larousse », 1965.
- Michel Onfray, *L'Ordre libertaire, La vie philosophique d'Albert Camus*, Flammarion, 2012.
- Mounia Belguechi, *Romain Gary : une vie, des identités, des œuvres*, thèse de doctorat en sciences des textes littéraires, sous la direction du professeur Nedjma Benachour, université de Constantine 1, 2015.
- Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, « folio », 2008.
- Pierre Bayard, *Il était une fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990.
- Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012.
- Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et ombre*, Gallimard, coll. « folio », Paris, 2011.
- Virginie Deluchat, *Désenchantement et réenchantement dans les œuvres romanesques d'Emmanuel Bove et de Romain Gary*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Michel Beniamino, université de Limoges, 2012.

Dictionnaires

- Albert Dauzat (dir.), *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 4^{ème} éd., 1971.
- Hervé Boillot (dir.), *Petit Larousse de Philosophie*, Paris, « Larousse », 2007.
- Josette Rey-Debove, Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*, texte remanié et amplifié, Dictionnaires Le Robert, 2007.
- Josette Rey Debove (dir.), *Dictionnaire de la langue française, le Robert, Analyse comparative des mots*, éditions Brio, Paris, 2004.
- Jarrety (Michel) (sous la direction de), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, 2010.
- Yves Garnier, Mady Vinciguerra (dir.), *Le Petit Larousse illustré*, 2007.

Œuvres littéraires et ouvrages divers.

- Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2011.
- Emil Cioran, *Entretiens avec Sylvie Jaudeau*, Paris, éd. José Corti, 1990.
- Homère, *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- Homère, *Iliade*, Malesherbes, Edition Gallimard, coll. « Folio classique », 2010.
- Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Sigma Editions, 2003.
- Goethe (Johann Wolfgang Von), *Faust*, trad. Nerval Gérard, Paris, Maxi-Livres, 2005.
- Jean-Paul Sartre, « Préface » *des Damnés de la terre* de Frantz Fanon, Gallimard « Folio actuel », St. Amand, 1998.
- Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Éditions Barzakh, Alger, 2013.

- Luc Ferry, *Apprendre à vivre*, Barcelone, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.
- Luc Ferry, *La sagesse des mythes*, Paris, Plon, 2008.
- Molière, *Don Juan, ou le festin de pierre*, Pocket, 2010.
- Tirso de Molina, *L'abuseur de Séville et le convive de pierre*, Paris, Gallimard, « Folio Bilingue », 2012.
- Platon, *Le Banquet*, trad. Paul Vicaire, Paris, « Les Classiques de la philosophie », 1989.

Sitographie

- Alain de Benoists, « Brève histoire de la théorie du progrès », extrait de *Critiques théoriques*, éd. « L'Âge d'homme », 2003, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/alaindebenoist/pdf/breve_histoire_idee_de_progres.pdf
- Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, « Vue Générale de l'Enfer », trad. Antoine de Rivarol, 1867, pp. 43-44, [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Enfer_\(trad._Rivarol\)/Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%E2%80%99Enfer](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Enfer_(trad._Rivarol)/Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%E2%80%99Enfer).
- Eschyle, *Prométhée enchaîné*, traduction de Leconte de Lisle, 1872, Wikisource, la bibliothèque libre. http://fr.wikisource.org/wiki/Prom%C3%A9th%C3%A9e_encha%C3%AEn%C3%A9
- *Évangiles selon Saint Jean*, chapitre 10. 9, <http://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-jean/3273-chapitre-10>.
- Goldman Caroline, « Camus, Sartre, Gary et les enfants surdoués : absence paternelle, dépression maternelle et Symbolisation », *Le Carnet PSYI/2007*(n°114), p. 27-32 URL : www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2007-1-page-27.htm. DOI : [10.3917/lcp.114.0027](https://doi.org/10.3917/lcp.114.0027)

- Hésiode, *La Théogonie*, Wikisource, La bibliothèque libre, traduction de Leconte de Lisle.
[http://fr.wikisource.org/wiki/La_Th%C3%A9ogonie_\(traduction_Leconte_de_Lisle\)](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Th%C3%A9ogonie_(traduction_Leconte_de_Lisle))

- Hésiode, *Les Travaux et les jours*, traduction de Leconte de Lisle, Wikisource, la bibliothèque libre.
[http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Travaux_et_les_Jours_\(H%C3%A9siod_e,_traduction_Leconte_de_Lisle\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Travaux_et_les_Jours_(H%C3%A9siod_e,_traduction_Leconte_de_Lisle))

- Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre quatrième, traduction par auteurs multiples, texte établi par Désiré Nisard, Firmin-Didot, 1850, (pp. 306-324),
[https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_\(Ovide,_Nisard\)/Livre_4](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses_(Ovide,_Nisard)/Livre_4)

- Simone Vierne « Mythocritique et mythanalyse », Université Stendhal,
<http://w3.u-grenoble3.fr/cri/textes-ligne2.htm>

- Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », « Vox Poetica », 2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>

- Voltaire, *Candide, ou l'Optimisme*, Wikisource, La bibliothèque libre, Beuchot, 1829,
https://fr.wikisource.org/wiki/Candide,_ou_l'Optimisme/Beuchot_1829/Chapitre_30

- Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, Wikisource, la bibliothèque libre.
<http://fr.wikisource.org/wiki/po%C3%A8mesurled%C3%A9sastredel Lisbonne>.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GENERALE	4
PREMIÈRE PARTIE : Désenchantement, absurde et Puissance	31
CHAPITRE I : <i>Qu'est-ce que le désenchantement</i>	32
1) Enchantement, désenchantement, réenchantement.....	33
2) Le désenchantement wébérien.....	35
CHAPITRE II : <i>Une littérature désenchantée</i>	38
1) Le désespoir en littérature, un manque de talent ?	38
2) Dépasser le nihilisme par lui-même.....	40
3) Un monde qui se défait.....	45
CHAPITRE III : <i>Un monde en guerre</i>	49
1) Se mettre en règle avec la nuit.....	49
2) L'ombre de la guerre.....	52
3) Rieux, Morel et la révolte désespérée.....	56
4) Noël dans les décombres.....	60
5) L'héroïsme des humbles.....	66
6) Noël au cœur du fléau.....	72
CHAPITRE IV : <i>Le progrès, la science et le dévoilement universel</i>	77
1) Une science pervertie.....	77
2) Les limites de la raison.....	81
3) <i>Mythos vs logos</i>	84
4) Le mythe du progrès comme négateur de tous les mythes.....	89
5) L'île fortunée, l'île malheureuse et la ville tentaculaire.....	93
6) Le printemps silencieux.....	105

CHAPITRE V : <i>L'homme face à l'absurde et à la Puissance</i>	123
1) Absurde et désenchantement.....	123
2) L'absurde un point de départ.....	126
3) Triompher de l'absurde par le rire.....	131
4) Collaborer ou résister.....	139
5) Sans issue.....	156
6) Le <i>malconfort</i>	167
7) Le désespoir.....	174
SECONDE PARTIE : <i>La quête de l'absolu</i>	183
CHAPITRE I	184
1) Le réenchantement aveugle.....	184
2) La mythocritique ou comment lire les textes à travers les mythes	186
3) Émergence, flexibilité, irradiation.....	187
CHAPITRE II : <i>La révolte métaphysique</i>	190
1) La passion de l'absolu.....	190
CHAPITRE III : <i>Faust ou le pacte impossible</i>	199
1) Faust, trois mythes en un.....	199
2) Les noces d'Hélène et de Faust, l'Europe entre midi et minuit.....	203
3) Le pacte avec le diable pour jouir du monde de l'ici-bas.....	208
4) Dégradation du mythe de Faust.....	213
CHAPITRE IV : <i>Don Juan aux enfers</i>	223
1) Les trois grands moments du mythe de Don Juan.....	223
2) Le dernier cercle de l'enfer.....	226
3) Dégradation du mythe de Don Juan.....	237
CHAPITRE V : <i>La révolte prométhéenne</i>	245
1) Un mythe plus de deux fois millénaire.....	245
2) Prométhée, l'idéal d'une révolte authentique.....	250
3) L'art prométhéen pour briser les chaînes du réel.....	264

CHAPITRE VI : <i>La Volonté de puissance</i>	278
1) La figure mythique du tyran.....	278
2) Le pouvoir absolu au service de l'impossible.....	281
3) Le sacrifice humain pour amadouer les idoles.....	290
TROISIEME PARTIE : <i>Le réenchantement lucide</i>	304
CHAPITRE I : <i>Un équilibre précaire</i>	305
1) L'exaltation des contraires	305
2) L'ivresse lucide.....	316
3) La fidélité aux mythes	328
CHAPITRE II : <i>Le grand retour odysseén</i>	344
1) Tipasa, un « port », un refuge	344
2) Ulysse, une incarnation parmi les autres	358
CHAPITRE III :	
<i>La rencontre avec le double, présage de mort ou de résurrection ?</i>	364
1) Le double, une figure insaisissable.....	364
2) Le double, messager de la mort.....	367
3) Le Dibbuk, un double parasite.....	377
4) Le Golem, annonciateur de renaissance ou double dévorateur ?.....	386
CONCLUSION GENERALE	401
BIBLIOGRAPHIE	413
TABLE DES MATIERES	422
RESUME	425

Résumé

Albert Camus et Romain Gary ont en commun d'avoir placé le mythe au cœur de leur entreprise de création littéraire. Par là même, ils ont tenté de restituer à la littérature sa dimension existentielle en intégrant la puissance de l'expression mythique dans le roman. Le mythe offre de ce fait l'occasion d'une rencontre entre deux œuvres qui peuvent sembler à première vue très contrastées. Cette recherche a justement pour objet de relier la pensée et l'imaginaire de ces écrivains, de montrer l'ampleur que l'expression mythique a pu prendre dans leur littérature, de voir enfin quelle a été leur conception du mythe et comment ils l'ont thématiqué et incorporé, sous ses diverses incarnations, dans leurs œuvres respectives.

Mots clés : albert camus, romain gary, mythe

Summary

Albert Camus and Romain Gary have in common to have placed the myth at the heart of creative writing business. They tried to return his existential dimension to the literature by integrating the power of mythic expression in the novel. The myth thus offers the opportunity of an encounter between two works that may at first seem very different view. This research precisely to connect thought and imagination of these writers to show how big the mythical expression taken as literature, to finally see what was their conception of myth, how they themed and incorporated in its various incarnations, in their respective works.

albert camus, romain gary, myth

ملخص

اشترك ألبير كامو و رومان غاري في أنهما وضعا الأسطورة في قلب أعمالهما الأدبية والإبداعية. لقد حاول كل منهما استعادة البعد الوجودي للأدب من خلال دمج قوة التعبير الأسطوري في الرواية. وبالتالي تقدم الأسطورة فرصة لقاء بين اثنين من الأعمال الأدبية التي قد تبدو لأول وهلة مختلفة. يهدف هذا البحث على وجه التحديد إلى ربط الفكر والخيال لهاذين الكاتبين لإظهار حجم التعبير الأسطوري في أدبهما، لنرى في النهاية ما كان تصورهما للأسطورة وكيف دمجاها، بأشكالها المختلفة، في أعمال كل منهما.

ألبير كامو، رومان غاري، أسطورة