



HAL
open science

Le rêve américain dans l'oeuvre de Romain Gary

Carine Perreur

► **To cite this version:**

Carine Perreur. Le rêve américain dans l'oeuvre de Romain Gary. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030038 . tel-00719429

HAL Id: tel-00719429

<https://theses.hal.science/tel-00719429>

Submitted on 19 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École doctorale 120 – Littérature française et comparée

Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises

Carine PERREUR

*LE RÊVE AMÉRICAIN DANS L'ŒUVRE DE
ROMAIN GARY*

Thèse dirigée par M^{me} Mireille SACOTTE

Soutenue le 12 avril 2010

Jury :

Mme Carole AUROY, Maître de conférences HDR
Université Paris IV

M. Jacques LECARME, Professeur émérite
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme Henriette LEVILLAIN, Professeur des universités
Université Paris 4

Mme Mireille SACOTTE, Professeur émérite
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

LE RÊVE AMÉRICAIN DANS L'ŒUVRE DE ROMAIN GARY

RÉSUMÉ :

Le rêve américain est une source d'espoir pour les personnages garyens qui, en localisant leurs rêves et en leur offrant des modèles idéaux, leur insufflent une force nouvelle. Cette Amérique, faite de clichés que Gary détourne ou s'approprie, peut prendre appui dans la réalité mais il en amplifie les traits, jusqu'à réinventer un pays plus grand que nature, mythique et miraculeux. Le Nouveau Monde, libérateur de la Seconde Guerre mondiale, a gardé, pour les personnages européens, une image plus intacte que l'Europe meurtrie. Vu comme neuf et différent, il est la destination rêvée, mais difficile d'accès, pour ceux qui veulent changer de vie et « devenir quelqu'un ». Il pourrait peut-être même laisser apparaître cet homme nouveau qu'espère Gary. Mais les États-Unis sont loin d'être parfaits et Gary nuance avec lucidité ces images, évoquant un pays affecté par des problèmes et remis en questions, qui sont souvent l'écho de ses propres interrogations et déceptions. La terre promise imaginée par les personnages n'est qu'un pays, presque comme les autres, de même que les Noirs américains, que certains auraient voulu croire différents et supérieurs aux autres hommes, ne sont qu'humains : tous sont capables du pire comme du meilleur. Les textes garyens sont ancrés dans la culture américaine, nourris par l'histoire contemporaine, parfois l'actualité brûlante, et par des citations, références ou parodies puisées dans un vaste fonds littéraire et populaire américain. Gary connaît l'Amérique et refuse d'en donner une image trop simple ; il utilise son omniprésente ironie pour s'en distancier, mais il conserve toujours son intérêt pour ce pays qui trace un chemin vers le futur.

MOTS-CLÉS : Romain Gary ; Littérature française du XX^e siècle ; Rêve américain ; États-Unis ; Imaginaire

THE AMERICAN DREAM IN THE WORKS OF ROMAIN GARY

SUMMARY :

The American Dream is a source of hope for Romain Gary's characters which, by locating their dreams and offering them ideal models, inspires them with a new strength. This America, made of clichés that Gary diverts or appropriates, can be based on reality but Gary amplifies its features, up to reinventing a country larger than life, mythical and miraculous. The New World, liberator of World War II, kept a more intact image for European characters than the wounded Europe. Seen as new and different, it's the dream but hard to reach destination for those who want to change their life and « become someone ». Maybe there could even appear what Gary longs for, a new humanity. The United States are nevertheless far from being perfect and Gary lucidly qualifies those images when he describes a country affected by problems and reappraisals which often echo his own queries and disillusion. The promised land characters had imagined is just a country after all, almost like the others, as Black Americans, who some characters wanted to believe could be different and superior, are only humans : they're all as capable of giving their worse or best. Gary's works are anchored in American culture, making use of contemporary history and of many quotations, references or parodies drawn from a large collection of American literature and popular culture. Gary knows America and refuses to portray it in too simplistic a way ; he uses his omnipresent irony to distance himself from it but never ceases to show his interest for this country which leads the way towards the future.

KEYWORDS : Romain Gary ; 20th century French literature ; American Dream ; United States ; Imagination

REMERCIEMENTS

Je remercie Mireille Sacotte pour sa confiance et ses précieux conseils et relectures attentives qui m'ont permis de mener à bien cette thèse.

Je remercie également ma famille, mes proches et amis qui m'ont apporté leur soutien au cours de cette longue période de recherche.

Et encore un grand merci à tous les « garyens » pour leur présence amicale et de nombreux échanges fructueux, particulièrement à Jean-François Hangouët, Fabienne Pol, Solange Pujalon, Ruth Diver, Dhia Gritli et Katia Cikalovski, pour leurs généreux commentaires et suggestions avisées.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
CHAPITRE 1 LE MODÈLE AMÉRICAIN	23
I. Un modèle héroïque	24
I.A. Du Far West à la Libération	24
I.A.1. L'influence des romans d'aventure.....	24
I.A.2. Ouest américain et Seconde Guerre mondiale	28
I.A.3. « Ils arrivent » : les soldats américains	32
I.B. Le cinéma américain et ses figures héroïques.....	37
I.B.1. Hollywood et le « réarmement moral ».....	37
I.B.2. Le cinéma comme guide.....	41
I.B.3. Cigarette et chewing-gum : enfance et illusion de virilité.....	45
I.B.4. Un modèle héroïque persistant.....	49
II. Le pays de l'incroyable et des miracles.....	56
II.A. L'Amérique, pays de l'extraordinaire	57
II.A.1. La différence américaine	57
II.A.2. La presse américaine, vecteur du rêve et de l'espoir	58
II.B. La puissance de la science américaine.....	60
II.B.1. Les prouesses des savants américains.....	60
II.B.2. De la science aux miracles	63
II.B.3. Illustres pionniers américains	65
CHAPITRE 2 LE NOUVEAU MONDE : L'AMÉRIQUE COMME DESTINATION	71
I. La nationalité américaine	71
I.A. Devenir américain	71
I.B. Les Américains « bien de chez nous ».....	76
I.B.1. Patronymes américains	76
I.B.2. L'ancrage dans le territoire américain	78
I.C. Multiculturalisme et origines des Américains.....	81
I.C.1. Les personnages juifs américains.....	82
I.C.2. Origines étrangères	85
I.D. Identités réinventées	87
I.D.1. Multiculturalisme et identités fantasmées.....	87
I.D.2. L'assimilation et le danger du rejet de ses origines	90
II. L'imaginaire de la ville américaine.....	95
II.A. New York.....	96
II.A.1. New York, capitale américaine	96
II.A.2. Le refuge new-yorkais.....	98
II.B. La Californie	102
II.B.1. « La Californie, son soleil, ses plages, ses jardins parfumés »	102
II.B.2. De la Californie à la Floride	105
II.B.3. Hollywood, ville de l'extraordinaire.....	107
CHAPITRE 3 L'AMÉRIQUE, UNE TERRE PROMISE	111
I. La réussite à l'américaine.....	111
I.A. Le modèle américain	111

I.A.1. L'Amérique, terre des opportunités.....	111
I.A.2. Incarnations du mythe	114
I.B. Le miracle de l'abondance américaine	117
I.B.1. Le marché noir	117
I.B.2. La provenance américaine, un signe recherché	121
I.C. Signes extérieurs de réussite.....	124
I.C.1. Le dollar	124
I.C.2. Les voitures américaines	127
II. L'influence du mode de vie américain.....	133
II.A. La sacralisation de la langue américaine.....	133
II.A.1. L'américain, langue de la jeunesse internationale.....	133
II.A.2. Maîtrise imparfaite de la langue et défaillance de la communication.....	137
II.A.3. L'anglais, langue étrangère par excellence	139
II.B. L'omniprésence de l'Amérique.....	144
II.B.1. L'Américanisation de la jeunesse	144
II.B.2. Le jean	146
II.B.3. Le Coca-Cola	148
CHAPITRE 4 L'AMÉRICAIN À L'ÉTRANGER	151
I. Les modes d'appréhension du pays étranger.....	151
I.A. Le voyage touristique	152
I.A.1. « Tous les touristes sont américains »	152
I.A.2. Du voyageur au touriste : le voyage sans danger et la recherche du confort.....	153
I.A.3. Les hôtels : une enclave américaine en terre hostile.....	156
I.B. Le pays étranger, un lieu autre à décrypter	159
I.B.1. Citations et références	159
I.B.2. Stéréotypes, clichés et idées reçues	162
I.B.3. Ressemblances et comparaisons	166
I.B.4. Une nouvelle forme d'authenticité	170
I.C. Éléments pittoresques.....	173
I.C.1. Les figures locales	173
I.C.2. La langue étrangère	175
I.C.3. Les souvenirs.....	180
II. Loin des clichés touristiques rassurants.....	182
II.A. En terre inconnue.....	182
II.A.1. L'étrangeté de l'ailleurs	182
II.A.2. « Ces gens-là ».....	185
II.B. La recherche d'éléments connus	188
II.B.1. Le lien entre les Américains à l'étranger.....	188
II.B.2. L'Amérique au bout du monde	191
II. C. Du folklore exotique à la réalité	192
CHAPITRE 5 LA PUISSANCE AMÉRICAIN ET SA MISE EN QUESTION.....	195
I. Les relations diplomatiques	195
I.A. Le bâtiment new-yorkais des Nations Unies	195
I.A.1. Un espace touristique	196
I.A.2. Un bâtiment labyrinthique.....	199
I.B. L'ambassadeur américain.....	201
I.B.1. La puissance américaine appliquée au rôle diplomatique.....	201
I.B.2. Apparences et jeux de pouvoir	206

I.B.3. La vie brisée du diplomate américain	209
II. Le rôle international des États-Unis	211
II.A. Les grandes puissances	212
II.A.1. La Guerre froide	212
II.A.2. Des échanges de pure rhétorique	219
II.B. La Puissance américaine	222
II.B.1. La bombe atomique	222
II.B.2. L'Amérique triomphante	224
II.B.3. Omniprésence et critique du modèle américain	230
CHAPITRE 6 L'ENVERS DU RÊVE AMÉRICAIN : IMAGE, DIVERTISSEMENT ET ARGENT	237
I. La puissance de la presse et des médias américains	237
I.A. Émouvoir le public	237
I.A.1. L'utilisation calculée de l'émotion	237
I.A.2. Le rôle du journaliste	241
I.B. Les médias, vecteurs des mythes modernes	242
I.B.1. La fabrication des mythes par les journaux	242
I.B.2. Le choix du nom	244
I.B.3. L'utilisation des tragédies à des fins de divertissement	247
I.C. Le pouvoir de la presse	249
I.C.1. Médias et manipulation	249
I.C.2. Le cas Gary : Jean Seberg et la presse américaine	252
II. La religion américaine	256
II.A. Une morale religieuse hypocrite	258
II.A.1. L'amour, un sentiment pur et abstrait	258
II.A.2. Une sexualité honteuse	259
II.B. Le système de la réussite	261
II.B.1. La recherche d'une réussite personnelle	261
II.B.2. Consommation et rentabilité	262
II.B.3. La modernité de l'Église américaine ?	264
II.C. Une religion spectacle	265
II.C.1. Horwat, un acteur	265
II.C.2. La rhétorique du prédicateur	267
II.C.3. De la religion au monde du spectacle	269
III. Hollywood, l'envers du décor	272
III.A. Le monde de l'illusion	275
III.A.1. Derrière le masque des acteurs	275
III.A.2. Les décors	278
III.A.3. L'impossible adéquation entre l'image des stars et la réalité	280
III.B. Hollywood, capitale du show-business	281
III.B.1. Les starlettes	282
III.B.2. Acteurs et prostitution	283
III.B.3. Le cinéma et l'argent	285
III.B.4. Une morale incertaine	287
III.C. Les exclus du système hollywoodien	289
III.C.1. Le rappel de la réalité : la barrière de l'âge	289
III.C.2. La déchéance des stars	291
III.D. La mémoire du cinéma	297

CHAPITRE 7 LES NOIRS AMÉRICAINS ET LA MISE EN QUESTION DU RÊVE AMÉRICAIN	303
I. Les exclus du rêve américain	303
I.A. Rappel historique	303
I.B. Des « nègres » aux Noirs	305
I.B.1. L'évolution du vocabulaire	305
I.B.2. Les deux versions de <i>Tulipe</i>	307
I.B.3. Un personnage type	313
I.C. De l'invisibilité à l'excès de visibilité	317
I.C.1. Le « problème »	317
I.C.2. « Naturellement, ce sont eux »	321
II. Clivages dans l'espace	326
II.A. Des villes en noir et blanc	327
II.A.1. Des quartiers riches majoritairement blancs	327
II.A.2. Le quartier noir, un espace autre	328
II.B. La ville révoltée	331
II.B.1. Le nom de la ville	331
II.B.2. Les émeutes : le changement de visage de la ville	335
II.B.3. L'imaginaire de la peur	338
III. Les incohérences de la société américaine	342
III.A. La question de la différence	342
III.A.1. La singularité du Noir américain	342
III.A.2. L'illusion de l'altérité	345
III.B. Les différentes formes de racisme	349
III.B.1. Une fraternité choisie	349
III.B.2. Les figures de la lutte	353
CHAPITRE 8 LA PERTE DES VALEURS AMÉRICAINES : LA FIN DU RÊVE AMÉRICAIN ?	359
I. La métamorphose des traditions américaines	360
I.A. Le gangster	361
I.A.1. Le gangster, figure de la tradition américaine	361
I.A.2. Le bandit américain perversi	362
I.B. Le cow-boy dévirilisé	367
I.B.1. La nouvelle frontière du cow-boy	367
I.B.2. Une tradition d'humour américain	368
I.B.3. Transformations du personnage, de Tulipe à Johnnie	373
I.C. Gangsters américains et jeunesse des années soixante	375
II. La remise en question de la société traditionnelle	378
II.A. La ville moderne, point de départ des contestations	378
II.A.1. New York, capitale artistique	379
II.A.2. New York et la modernité	381
II.A.3. La nostalgie d'un monde d'avant les villes	386
II.B. La fuite de la jeunesse américaine	389
II.B.1. Le rejet de la société américaine	389
II.B.2. La fin de la famille	396
II.B.3. Le refus des attaches	401
II.B.4. Lenny et Huckleberry Finn	405
II.C. La recherche impossible d'un ailleurs	409
II.C.1. Une communication défailante	409
II.C.2. L'absence de repères	412

CONCLUSION	417
BIBLIOGRAPHIE	437
1. Œuvres de Romain Gary.....	437
2. Entretiens.....	447
3. Sur Romain Gary	451
4. Critique sur l'œuvre de Romain Gary.....	476
5. Corpus critique	483
INDEX	493
ANNEXES	503
ANNEXE 1 : CARTES ET PLANS	504
ANNEXE 2 : ILLUSTRATIONS ET RÉFÉRENCES	513
ANNEXE 3 : ROMAIN GARY DANS LA PRESSE AMÉRICAINE	519

INTRODUCTION

Les romans de Romain Gary sont de véritables palimpsestes où se croisent des références littéraires et culturelles aux origines aussi variées que celles de Gary lui-même, qui se définit, dans *La Nuit sera calme*, comme « russo-asiatique, Juif, catholique, Français, un auteur qui écrit des romans en français et en anglais, qui parle russe et polonais »¹. Comme le résume Jacques Lecarme, « la littérature romanesque de Romain Gary est une littérature mondiale de langue française »². Les romans de Gary, ouverts sur ces horizons multiples, y puisent des modèles, des allusions, des citations qui, plus ou moins déguisés, traversent ses romans en se dévoilant progressivement. À ces sources extérieures, Gary ajoute de fréquentes références au contexte entourant l'écriture de ses textes, une profusion de noms propres, d'événements et de lieux. Une partie en était sans doute transparente pour le lecteur contemporain, mais d'autres sont moins immédiatement accessibles, voire même visiblement destinées à égarer le lecteur. Les mentions de titres, d'auteurs ou de textes présentés comme réels mais en fait inventés fonctionnant comme des clins d'œil et dissimulant des jeux de mots ou citations qui passeront inaperçus du lecteur non attentif, sont notamment fréquentes. Dans toutes ces sphères, les référents américains occupent une place importante, révélant que Gary connaissait très bien la culture américaine, qu'elle soit cinématographique, littéraire ou musicale, ainsi que l'actualité contemporaine américaine.

Gary découvre le territoire américain en 1952 lorsque, après Sofia, Berne et Londres, il est envoyé en mission diplomatique au siège new-yorkais de l'O.N.U., comme Premier Secrétaire chargé des relations avec la presse. Une nouvelle étape de sa vie d'écrivain-diplomate s'ouvre alors, et l'expérience américaine a une influence décisive tant sur sa vie personnelle que sur son œuvre. Après New York, il est nommé à Los Angeles, comme Consul général de France, le poste le plus long de sa carrière diplomatique, qu'il conserve jusqu'à sa mise en disponibilité, en mars 1961. En Californie, il rencontre l'actrice Jean Seberg, qui devient sa seconde femme, fréquente les milieux hollywoodiens, et se plonge dans la vie trépidante des années soixante américaines, entre révolte de la jeunesse, lutte pour les droits civiques et guerre du Vietnam. Les différentes archives conservées dans les bibliothèques tant françaises qu'américaines, que nous avons pu consulter et dont beaucoup

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 232.

² Jacques Lecarme.- « Par-delà Hemingway et Malraux ».- *Romain Gary écrivain-diplomate*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Ministère des Affaires étrangères/adpf, 2003.- p. 96.

sont encore inédites, peuvent offrir une illustration complémentaire de ces aspects américains de sa vie et de sa carrière. Les archives de Joseph Barnes, Simon Schuster et Harper and Row, conservées à la bibliothèque de l'université de Columbia à New York, permettent de suivre la correspondance de Romain Gary avec ses éditeurs américains, tandis que les archives conservées à l'Académie des Oscars à Los Angeles ainsi que celles du Festival de Cannes conservées à la Bifi, à Paris, présentent un aperçu des liens de Gary avec le monde du cinéma américain, ses relations avec les réalisateurs et acteurs ainsi que son travail sur les scénarios. Une recherche détaillée dans les archives du *Los Angeles Times* et du *New York Times* des articles mentionnant Romain Gary nous a également permis d'entrevoir les rôles très variés qu'il a joué aux États-Unis. Le journal californien évoque autant ses activités consulaires, avec de nombreuses réceptions officielles et remises de prix, que son œuvre littéraire et ses relations avec le monde du cinéma¹ – la quantité variable d'articles consacrés à ces différentes sphères de sa vie étant un bon indicateur de l'évolution de sa notoriété sur le territoire américain, et de la prise d'importance de chacune de ses carrières.

Diplomate français aux États-Unis, mari d'une actrice célèbre, romancier et journaliste capable d'écrire directement en américain, scénariste et réalisateur à Hollywood, Romain Gary semble alors considéré, dans la presse française, comme un spécialiste des États-Unis, qu'il décrypte pour le lecteur français dans différents articles². Il prête également, dans l'autre sens, une attention particulière à son public américain, auquel il destine des textes écrits directement en anglais ou traduits par ses soins. Les doubles versions de ses romans offrent des variations parfois proches de réécritures complètes, parfois plus subtiles, qui sont liées au principe même du retravail d'un texte, Gary déclarant dans *La Nuit sera calme* : « Je considère les versions françaises – ce ne sont pas des traductions, j'ai tout réécrit – comme supérieures aux originaux, parce que le temps m'a permis de mieux

¹ Voir Annexe 3.

² Il donne par exemple son point de vue sur l'Amérique contemporaine dans un entretien pour *Les Nouvelles littéraires* (Jean Montalbetti.- « L'Amérique contre ses démons ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2220, 9 avril 1970.- p. 1, 11.), s'exprime longuement sur la jeunesse américaine dans les entretiens accompagnant la sortie d'*Adieu Gary Cooper*, analyse la littérature du sud des États-Unis (« Les esclavagistes du Sud, les voilà ».- *Candide*.- 29 mars-5 avril 1962.- p. 19.) et la vitalité de la littérature américaine contemporaine (« La littérature des États-Unis en question : "Ils bouffent leur société avec appétit" ».- *Le Monde*.- n°9964, 11 février 1977.- p. 19.), évoque ses relations avec les Kennedy, dans *Candide* (« Un soir avec Kennedy ».- *Candide*.- n°135, 28 novembre-5 décembre 1963.- p. 1, 5-6.) ou dans *Le Figaro* (« Il y a quelques jours, Bobby me disait : "Je sais qu'il y aura un attentat tôt ou tard" ».- *Le Figaro*.- n°7393, 6 juin 1968.- p. 1, 16.), parle de son amitié pour Gary Cooper (« Gary Cooper : un homme discret et torturé ».- *Candide*.- 18-25 mai 1961.- p. 7.), etc.

développer mes thèmes. »¹ Mais ces versions différentes témoignent par ailleurs, comme le montre par exemple David Bellos pour le cas d'*Éducation européenne*², d'une adaptation réfléchie à son lectorat, américain ou français.

Le corpus des romans de Gary comporte en effet de nombreuses adaptations et réécritures de ses propres textes. Il s'agit parfois de la reprise d'un ouvrage précédent sous un autre titre – comme ce sera le cas avec *Les Couleurs du jour* qui, retravaillé, donnera *Les Clowns lyriques*. Gary propose aussi des versions successives plus ou moins annoncées d'un même texte, où les modifications, notamment liées au contexte historique, peuvent être discrètes mais sont souvent significatives³. Sa maîtrise du français et de l'anglais lui ont par ailleurs permis d'écrire dans les deux langues et de traduire lui-même certaines de ses œuvres. Une comparaison de ces différentes versions n'a encore été entreprise que ponctuellement. Elle se révèle pourtant instructive et ajoute d'intéressantes nuances aux romans de Gary. Les différences parfois conséquentes entre les versions d'un même texte en français et en anglais s'expliquent par les transformations opérées par Gary en parallèle de sa traduction, comme il le déclarait lors d'un entretien : « Je ne traduis jamais mes romans. Je les écris deux fois. Cela a l'air paradoxal, mais c'est plus simple. Enfin, c'est plus dur, mais c'est mieux. »⁴ Parmi ces traductions-réécritures, *Adieu Gary Cooper* est peut-être le texte qui ressemble le moins à son modèle initial, *The Ski Bum*, puisque des pans entiers du texte en anglais ont été modifiés⁵. Nous avons donc choisi d'intégrer les romans écrits ou traduits en anglais par Gary dans le corpus général, aux côtés des versions en français, qu'ils nuancent ou complètent.

La proximité personnelle que Gary entretient avec les États-Unis garantit à ce pays une place importante dans son œuvre. Chacun de ses romans comporte, à sa manière, une référence à l'Amérique – même si pour certains, *Lady L.* et *Les Enchanteurs* particulièrement, elle se réduit à de très vagues mentions. Elle donne son nom au surtitre regroupant deux romans placés sous l'influence des États-Unis des années 1960, *Les Mangeurs d'étoiles* et *Adieu Gary Cooper*, auxquels pourrait s'ajouter *Chien Blanc*, qui propose une plongée dans l'effervescence américaine des années 68. Mais l'Amérique garyenne n'est pas uniquement composée de ces bien réels États-Unis que Gary connaît si

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 254.

² David Bellos.- « Le malentendu : l'histoire cachée d'*Éducation européenne* ».- *Romain Gary/Jean-François Hangouët*, Paul Audi, dir.- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 150-169.

³ Ce sera notamment le cas pour *Tulipe*. Voir Chapitre 7.

⁴ Claudine Jardin.- « Romain Gary : "Où est le devoir du fils à papa ?" ».- *Le Figaro*.- n°7686, 2 juin 1969.- p. 20.

⁵ Voir, notamment, Chapitre 8.

bien ; comme il le déclare dans un entretien, il a « presque toujours évité de transposer [son] expérience directe, personnelle dans [ses] romans »¹, et son roman *Les Couleurs du jour*, qui évoque le monde hollywoodien, est en effet publié en 1952, plusieurs années avant son arrivée effective dans la capitale du cinéma².

L'Amérique est fréquemment évoquée dans les romans garyens mais le pays dans son ensemble, les villes ou états américains, y sont plus souvent mentionnés dans les conversations, ajoutés à la définition des personnages que réellement présents comme cadre du récit. Quelques associations entre des textes et des villes particulières font exception. Parmi ces lieux décrits de manière plus précise figurent New York, où sont situées trois variations d'un même texte, *Tulipe*, *L'Homme à la colombe* et *Johnnie Cœur*, la Californie, qui est au cœur de *Chien Blanc*, ou, de manière moins directe, Washington dans *Charge d'âme* ou Hollywood dans *Les Couleurs du jour* et *Les Clowns lyriques*. L'Amérique est de fait souvent évoquée par des personnages qui ne la connaissent pas, pour qui le rêve, à distance, est le seul lien avec le pays. Le rêve américain des personnages garyens ne réclame pas d'attaches trop définies ; le territoire, dans son immensité imprécise, est déjà, en soi, un appel au rêve.

Des personnages comme Luc et Léonce dans *Le Grand Vestiaire*, Ludo dans *Les Cerfs-volants*, Momo dans *La Vie devant soi*, Jean dans *L'Angoisse du roi Salomon*, ou le jeune Romain de *La Promesse de l'aube*, qui sont fascinés par la culture américaine ou par quelques étrangetés remarquables qu'ils lui associent, évoquent ainsi moins des villes précises ou un pays, les États-Unis, que, de manière plus large, la mythique Amérique. Si les deux termes sont, dans l'usage, synonymes, ils ne sont pas pour autant dotés des mêmes connotations. Alors que « États-Unis » renvoie de manière claire et directe à la patrie américaine, à un lieu fixe et défini, le terme « Amérique » est plus vague et convoque la silhouette passée d'une légendaire terre nouvelle, préexistant à la Déclaration d'Indépendance qui établit les États-Unis en tant que nation. L'Amérique est ce lieu autre où se concentrent tous les espoirs de « l'Ancien Monde », un espace différent et vierge où le futur pourra s'écrire. Le processus qui donne naissance à cette Amérique fabuleuse relève plus de l'invention que de la découverte géographique : le rêve américain, condensé de mythes et d'espoirs, donne à l'Amérique un arrière-plan fabuleux, une apparence

¹ Jelenski K.A.- « Entretien avec Romain Gary ».- *Livres de France*.- n°3, mars 1967.- p. 8.

² Même si Gary prétendra, lors d'un entretien suivant la parution des *Clowns lyriques*, réécriture des *Couleurs du jour*, que le personnage de Willie « est né de [son] expérience à Hollywood, des fantasmes des gens qu'[il a] connus ». (« La mystique du couple ».- *L'Affaire homme*.- Paris : Gallimard, 2005.- p. 344.)

forcément plus grande, plus extraordinaire que sa réalité. Il s'agit, comme le dit Gary à propos d'autres lieux légendaires, d'« une notion plus poétique que géographique »¹. La référence à l'Amérique, ce vaste continent érigé en pays, fonctionne comme un prétexte, apportant une valeur ajoutée aux choses et aux personnes et permettant de légitimer des actes extraordinaires en les associant à un lieu nommé mais non décrit.

L'écriture garyenne est, de manière générale, caractérisée par un usage développé du cliché, qui trouve particulièrement sa place dans la présentation des différentes nationalités. Les stéréotypes et les idées reçues participent souvent à la définition des personnages et des pays, qu'ils soient français ou étrangers. Gary joue ainsi avec les attentes de ses lecteurs, en leur proposant des traits attendus, qu'il peut tout aussi bien détourner et personnaliser à sa manière. Les États-Unis et ses habitants s'intègrent dans ce cadre ; les Américains garyens ressemblent souvent à des acteurs de cinéma, sont sympathiques et accueillants ou naïfs et facilement manipulables, selon le regard choisi, et leur pays est une grande puissance où les dollars coulent à flots. Cette image qui reprend les grandes lignes d'un rêve américain aux contours communément partagés n'est pas fixe et figée, elle varie, évolue ou se transforme au fil des personnages et des romans. Romain Gary, contrairement à nombre de ses contemporains, ne souscrit en tous cas jamais à une forme réductrice d'antiaméricanisme, gardant toujours une affection certaine pour les États-Unis, même si la vision qu'il en propose est loin d'être uniforme.

Les personnages des romans de Gary sont souvent des idéalistes qui espèrent un monde meilleur et s'appuient sur leurs rêves pour l'inventer ; comme le déclare l'un des personnages d'*Europa*, « rien n'est humain qui n'aspire à l'imaginaire »². Lorsque la réalité semble insuffisante, décevante, ils cherchent ailleurs ce que leur vie ne parvient pas à leur apporter : les hommes « pour vivre et pour mourir ont besoin d'autre chose que des rigueurs implacables de la réalité »³. Comme le confirme Bachelard, « l'imagination est une fonction première du psychisme humain »⁴ et l'homme garyen a besoin de croire pour survivre. L'Amérique, cette terre où tout semble possible, prend rapidement un aspect mythique, bercée qu'elle est par le rêve américain qui la fait osciller entre réalité possible et illusion. Dès sa découverte par l'Europe, au XV^e siècle, l'Amérique fut associée à une forme de rêve ; ce territoire jusque-là inconnu donnait forme à des imaginaires préexistants.

¹ Romain Gary.- « Nous ne comprenons rien à l'Amérique ! ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2107, 18 janvier 1968.- p. 1.

² *Europa*.- p. 332-333.

³ *Les Enchanteurs*.- p. 13.

⁴ Gaston Bachelard.- *La Terre et les rêveries de la volonté*.- Paris : José Corti, 1992.- p. 392.

L'Amérique, auréolée par le rêve américain, fut ainsi rapprochée du mythe biblique de la Terre promise : la découverte du Nouveau Monde était perçue comme une manifestation de la bienveillance divine. Elle répondait à des ambitions stratégiques et commerciales mais également à des motivations religieuses. Par la suite, au XVIII^e siècle, le rêve américain figure dans les textes fondateurs de la nation, trouvant sa place dans la Déclaration d'indépendance de 1776, qui proclame l'égalité entre les hommes et établit des droits inaliénables, tels que la vie, la liberté et la recherche du bonheur. Les États-Unis naissants deviennent donc d'emblée la patrie de la liberté, symbolisée par la statue offerte par la France en 1885, de la démocratie, et de l'abondance. Le rêve américain est un concept qui se répand tout d'abord sur le territoire même de l'Amérique ; il justifie l'origine du pays, en assure la cohésion sociale et l'avenir, et définit pour lui une mission à l'égard du monde entier. Le rêve américain est donc l'un des fondements de la nation, l'un des supports de son identité. Il repose sur un certain nombre de mythes fondateurs, dans lesquels l'imaginaire collectif, particulièrement représenté par le cinéma, puisera allègrement. Certains servent à légitimer la fondation du pays, comme le mythe d'une Terre promise qui donne aux Américains la certitude de leur unicité et de leur rapport privilégié avec Dieu ; d'autres donnent l'image d'une société idéale, sans classes ni disparités.

Son universalité l'amène à nourrir à la fois l'imagination des Américains et celle des étrangers. Une propagande subtilement organisée dès la guerre pousse ces derniers à envisager les États-Unis comme un pays de rêve. Là, ils pourraient trouver l'égalité, la démocratie, la prospérité matérielle, la réussite ou tout simplement le bonheur : une société modèle dans un pays exceptionnel. L'Amérique représente donc le pays de toutes les possibilités ; son influence s'exerce bien au-delà de ses frontières, notamment par le truchement d'objets américains qui adoptent des connotations magnifiées par la puissance imaginaire attachée au pays. La culture américaine s'infiltré hors de son territoire, et le rêve américain, exporté à l'étranger par les médias, conquiert de nombreuses nations.

Le rapport des personnages garyens à l'Amérique pourrait être défini par deux caractéristiques que Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, attache à son ami américain, Chuck : « Chuck a l'accent américain quand il parle, ce qui fait que tout ce qu'il dit a toujours l'air nouveau »¹ et « il a un léger accent américain, ce qui rassure beaucoup, car c'est une grande puissance »². Le rêve américain des personnages garyens repose sur ces

¹ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 164.

² *Id.*- p. 33.

deux notions ; l'Amérique est, pour eux, particulièrement s'ils sont faibles ou démunis, fascinante et attirante parce qu'elle se présente comme différente de leur réalité quotidienne, une différence qui laisse tout espérer, tout imaginer. Le rêve américain trouve donc sa place parmi les grands mythes qui portent les personnages et leur laissent espérer des lendemains meilleurs. La puissance américaine vient nourrir et consolider cette première image, en permettant une amplification générale de toutes les caractéristiques liées au pays. L'Amérique semble être en avance sur les autres pays, dans tous les domaines, proposant des objets ou un mode de vie placés sous le signe de la modernité, et des réalisations susceptibles d'apporter des réponses favorables à tous les problèmes. Les États-Unis représentent aussi une force importante, notamment celle qui, luttant pour la liberté, a concouru à l'échec des Nazis à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Si tous les romans de Gary font, que ce soit par simple allusion ou par immersion complète, d'une manière ou d'une autre, référence à l'Amérique, l'image du pays n'y est pas partout identique. L'influence de l'Amérique se fait ainsi fortement sentir dans l'après-guerre en France, ce qu'illustre par exemple un roman comme *Le Grand Vestiaire*, où les jeunes héros vivent le regard tourné vers l'Amérique, leur modèle absolu. Elle occupe une place tout aussi importante en dehors de l'Europe, dans l'Amérique du Sud des *Mangeurs d'étoiles*, ou dans l'Orient des *Têtes de Stéphanie*. Avec ses romans « américains », comme *Adieu Gary Cooper* ou *Chien Blanc*, Gary inaugure un autre mode de représentation de l'Amérique, plus directement critique. Les romans de Gary se déroulent à des périodes historiques généralement identifiables et qui coïncident souvent avec la date d'écriture des textes. Quelques-uns font exception, qu'ils soient situés dans un passé plus ou moins lointain comme *Les Enchanteurs*, *Lady L.* ou *Les Cerfs-volants*, ou, à l'inverse, dans le futur, comme *Charge d'âme*, qui s'ouvre dans le présent contemporain et se développe sur un futur de plus en plus indistinct, ou *Tulipe*, qui vogue de la même manière entre l'époque contemporaine, où se déroule l'aventure du personnage, et celle, largement postérieure, où son histoire est racontée. La majorité des textes peut donc être replacée sur un axe chronologique, le plus précis étant sur ce point *Les Cerfs-volants*, la « mémoire historique » de Ludo s'appliquant sur le texte, où les dates détaillées sont nombreuses. La vision de l'Amérique est, pour une part, tributaire de l'époque à laquelle le roman qui l'évoque se déroule. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Amérique est perçue comme la grande puissance salvatrice qui viendra mettre un terme à l'Occupation. Les États-Unis représentent l'avenir de la France, de l'Europe, voire même du monde, tant par leur

fonction libératrice que par leur développement technologique et leur richesse. Dans les années 60, les États-Unis sont toujours synonymes d'abondance et de prospérité, mais ils sont également l'objet de critiques sévères, tant intérieures qu'extérieures. L'ombre d'Hiroshima, la guerre de Corée puis celle du Vietnam, la Guerre froide ou les différentes étapes de la lutte intérieure contre le racisme et la ségrégation, sont autant d'éléments qui participent à cette mise en question du modèle américain.

Le rêve américain semble s'éroder avec le temps, prenant pour certains l'allure d'un cauchemar, puisque, comme le disait Madame Rosa à Momo dans *La Vie devant soi*, « les cauchemars, c'est ce que les rêves deviennent en vieillissant »¹. Mais l'image contrastée de l'Amérique ne se réduit pas à une disparité temporelle, le rêve américain, comme tout rêve, s'abstrait parfaitement de la réalité pour imposer sa puissance aux personnes prêtes à y croire. À l'inverse, alors même que certains louent l'Amérique et voient en ce pays un sauveur, celui-ci peut aussi appeler les critiques. Les Américains eux-mêmes en viennent à ne plus reconnaître leur propre pays ou, du moins, l'image qu'ils en avaient composé. Une vision trop idéalisée de son pays peut en effet ouvrir le champ à bien des déceptions ; comme le dit l'oncle de Ludo, dans *Les Cerfs-volants* :

L'imagination vous joue parfois des tours de cochon. C'est vrai pour les femmes, pour les idées et pour les pays. Tu aimes une idée, elle te semble la plus belle de toutes, et puis quand elle se matérialise, elle ne se ressemble plus du tout ou même devient carrément de la merde. Ou encore tu aimes tellement ton pays qu'à la fin tu ne peux plus le souffrir parce que ce n'est jamais le bon.²

Malgré la force du rêve américain, celui-ci, avec la « noirceur secrète des choses blanches »³, peut apparaître comme une illusion qui cache une réalité bien moins glorieuse. Dans les romans de Gary, il n'est jamais recommandé de voir ses rêves se réaliser ; en effet, comme il le dit dans *Europa*, « on pouvait toujours compter sur la réalité pour vous dégriser. »⁴ De la même façon que Fosco parviendra, dans *Les Enchanteurs*, à cultiver une image idéale de la belle Teresina à travers le temps, parce qu'elle s'est toujours refusée à lui, les personnages qui sauront conserver un rapport lointain à l'Amérique auront peut-être plus de chance de continuer à croire au rêve américain.

Les éléments qui composent ce rêve américain empruntent parfois des formes qui ne sont, en soi, pas spécifiquement américaines. Le cinéma, par exemple, est central dans la définition de l'Amérique garyenne, sans qu'il soit possible de prétendre que les films

¹ *La Vie devant soi*.- p. 68.

² *Les Cerfs-volants*.- p. 92.

³ Gaston Bachelard.- *La Terre et les rêveries du repos*.- Paris : José Corti, 1992.- p. 23

⁴ *Les Enchanteurs*.- p. 187.

hollywoodiens sont les seuls à apparaître chez Gary, autant dans sa vie que dans son œuvre. Mais ces éléments, lorsqu'ils sont liés aux États-Unis, sont, à l'inverse, des figures centrales de l'image de l'Amérique cultivée par les personnages garyens. L'origine américaine leur apporte, de plus, des traits souvent plus marqués que leurs homologues étrangers, un agrandissement général qui renvoie aux caractéristiques particulières des productions américaines.

L'Amérique, même si elle est souvent réinventée par le rêve américain, n'est pas un lieu imaginaire dépourvu de toute attache dans le réel. Vue comme un pays différent, elle apparaît comme un modèle rassurant, qui alimente l'espoir, aide les hommes à avancer, et leur permet d'imaginer un avenir différent, peut-être meilleur. Face à l'image garyenne d'un homme décevant qui n'est qu'une ébauche très imparfaite d'une humanité qui reste à venir – « l'homme deviendra un jour une chose possible »¹ déclare Abe Fields dans *Les Racines du ciel* –, l'imagination a un rôle fondamental à jouer, pour permettre d'envisager cet avenir possible. Le thème d'une frontière à franchir pour que, enfin, l'humanité puisse advenir, qui se définit notamment par le « gloire à nos illustres pionniers » figurant dans plusieurs nouvelles garyennes, trouve également un écho particulier en Amérique. L'Amérique est une terre de pionniers, qui s'est construite sur une frontière ; l'Ouest lointain s'est développé en repoussant sans cesse cette Frontière omniprésente. La frontière des origines renaît sous une nouvelle forme dans les années soixante, lorsque le président Kennedy utilise ce vocable connu de tous pour définir les défis à venir, en parlant de « Nouvelle Frontière ». Mais les États-Unis ont une existence géographique, historique, culturelle qui viendra, forcément, se confronter aux idéaux des personnages. La question de la possibilité d'une survie de ce rêve initial lorsqu'il est confronté à son reflet dans le monde réel se pose alors. La mise en cause du rêve américain sera celle de ses éléments fondateurs : si l'Amérique n'est pas un pays différent, qui propose ce que les autres pays ne parviennent pas à offrir, si sa puissance n'est pas aussi réelle et positive, le pays ne peut peut-être pas apporter la réponse souhaitée aux espoirs des personnages. La puissance a ses revers et l'idéal attirant d'un modèle bien partagé se fait parfois menaçant ; sa perfection est aussi nuancée par l'image que projette, de l'intérieur, la société américaine qui, à la vision positive portée par le rêve et les espoirs, oppose un revers plus sombre. Le rêve américain, qui attire tant de regards vers le pays, peut prendre des allures plus proches du cauchemar, lorsqu'il se confronte aux réalités moins glorieuses qui se développent en son sein.

¹ *Les Racines du ciel*.- p. 378.

CHAPITRE 1

LE MODÈLE AMÉRICAIN

Le rêve américain figure, pour les personnages garyens, parmi les imaginaires formateurs, qui accompagnent les plus jeunes dans leur passage à l'âge adulte, et possède un lien indéniable avec le monde de l'enfance. Ceux qui rêvent sont avant tout des personnages fragiles, qui recherchent ce soutien que peut leur apporter la puissance de l'imaginaire associé au rêve américain. L'Amérique représente l'espoir vers lequel se tournent les personnages les plus désespérés, ceux qui souffrent ou attendent plus que ce que la vie leur offre ; le rêve américain appartient en effet à ces rêves qui permettent de survivre, tels que les décrit Danthès dans *Europa* :

Il ne s'agit pas de savoir si un rêve est absurde et irréalisable, mais s'il vous aide à tenir le coup. Il y a des chimères qui ont bâti des civilisations, vous savez, et des vérités qui ont tout détruit et n'ont rien su mettre à la place... Aussi bien en Orient qu'en Occident, tout ce qui a duré, tout ce qui fut progrès, a été bâti à partir de songes.¹

Comme l'art des Enchanteurs que pratique la famille de Fosco, le rêve américain aide à lutter contre « Sa Seigneurie l'Ordre des Choses, Nabab du Tel Quel et Gardien jaloux de nos limites »², « l'engeance du réel »³ qu'il permet aux hommes de « faire cocu avec l'objet de leurs désirs, qui est un monde tel qu'il n'en existe point »⁴. L'Amérique du rêve américain est, en effet, un pays qui doit moins à la géographie qu'à l'imaginaire ; elle exerce sur les personnages un fort pouvoir de fascination, parce qu'elle est dépaysante et qu'elle leur montre une vie qui semble plus séduisante que la leur. Elle est la promesse d'un ailleurs dont l'attrait principal est qu'il n'est pas identique à l'univers souvent décevant où évoluent les personnages.

¹ *Europa*.- p. 65.

² *Ibid.*

³ *Les Enchanteurs*.- p. 27.

⁴ *Ibid.*

I. Un modèle héroïque

Parmi les vecteurs principaux du rêve américain, le cinéma et la littérature figurent en bonne place. Ils contribuent à façonner l'imaginaire des personnages en leur présentant des héros fascinants, des situations enviables et des univers construits et structurés selon des règles bien établies qui, dans un monde en perte de repères, offrent des réponses rassurantes.

I.A. Du Far West à la Libération

I.A.1. L'influence des romans d'aventure

Associées à la naissance de l'Amérique aux yeux du monde occidental, les images du Far West, l'Ouest américain, guident plusieurs personnages sur le chemin initiatique qui fait d'eux des hommes. Karl May, Mayne Reid et Fenimore Cooper figurent parmi les grands auteurs d'une littérature de jeunesse évoquant le Far West, les cow-boys et les Indiens. Ils contribuèrent à dessiner, avant la popularisation des westerns cinématographiques, la légende de l'Ouest américain. Tous ne sont pas américains, mais ils ont en commun de présenter un imaginaire revisité de l'Ouest américain, une vision mythique d'une Amérique originelle, proche de la nature. Leur Amérique est celle de la Frontière, qui séparait les espaces civilisés conquis par les colons européens des vastes espaces encore vierges et habités par les Indiens ; la colonisation se faisant principalement d'est en ouest, la Frontière se confond avec cet Ouest immortalisé par les westerns. L'idée de la Frontière a été théorisée en 1893 par Frederick Turner qui, dans son ouvrage *La signification de la Frontière dans l'histoire américaine*, voit dans cette notion le fondement du caractère américain¹.

Les auteurs qui évoquent cette époque particulière de l'histoire du pays appartiennent à un fonds de classiques de la littérature pour la jeunesse et sont rattachés à l'enfance de Gary. Il se dépeint, dans *La Promesse de l'aube*, enfant, « [plongeant] dans l'univers fabuleux »² de Karl May ou de Mayne Reid, et déclare dans un entretien avoir été influencé par « les livres

¹ L'existence de cette frontière sans cesse repoussée serait, selon Turner, à la source du caractère et de la vision du monde des Américains.

² *La Promesse de l'aube*.- p. 113.

d'aventure de Karl May »¹. Leur lecture est partagée par différents personnages : Radetzky, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, se souvient d'avoir lu Karl May et Mayne Reid pendant son adolescence², Janek emporte son « Winetoo, le Peau Rouge gentleman »³ de Karl May lorsqu'il rejoint les partisans, Ludo, lui, leur préfère James Oliver Curwood⁴ et Fenimore Cooper⁵.

Ces auteurs ont connu le succès dès le milieu du XIX^e siècle. Fenimore Cooper écrit ainsi entre 1823 et 1841 son cycle de romans autour du personnage de Bas-de-Cuir, dont le fameux *Dernier des Mohicans*. Il acquerra, en Europe, une grande notoriété :

Après l'effacement progressif de l'Amérique de Chateaubriand, Cooper, abondamment traduit en France, restait le seul représentant de l'exotisme de la forêt et de la prairie. La série de ses cinq romans du cycle Bas-de-Cuir, constamment réédités jusqu'en 1970 et au-delà avaient familiarisé le lecteur français avec cet homme des bois à l'accoutrement bizarre, trappeur et philosophe, sensible à la beauté d'une nature vierge, très attaché à la justice et à la liberté, ennemi des contraintes et des conventions de la civilisation.⁶

L'Allemand Karl May est, quant à lui, l'auteur « d'un grand classique de la littérature enfantine du début du XX^e siècle »⁷, que Gary aura sans doute lu « en polonais, en russe, ou peut-être même en allemand, car les romans de May servaient souvent de "premier livre de lecture" dans l'enseignement de l'allemand langue étrangère »⁸. Gary lui a, selon David Bellos, emprunté « le décor "Wild West" et les techniques de la vie scout »⁹ des partisans d'*Éducation européenne*, ainsi que « l'essentiel de sa morale »¹⁰, qui défend le droit du faible contre les forts. Thomas Mayne Reid, d'origine irlandaise, a, lui, émigré aux États-Unis au milieu de XIX^e siècle, où il a mené une vie aventureuse, avant d'écrire, dans la lignée de Cooper, plusieurs récits de l'Ouest américain.

Ludo et Janek, deux des personnages influencés par ce Far West littéraire, ont bâti, pour appuyer leur rêverie de l'Amérique d'avant la modernité, un lieu de refuge qui abrite les derniers moments de leur enfance. Leurs cachettes ont été construites avec l'aide des

¹ K.A. Jelenski.- « Entretien avec Romain Gary ».- *Livres de France*, n°3, mars 1967.- p. 6.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 344.

³ *Éducation européenne*.- p. 26. Le nom du personnage est quelque peu américanisé par Gary, puisque, chez Karl May, il s'orthographiait Winnetou.

⁴ Romancier et journaliste américain, Curwood a écrit, dans le premier tiers du vingtième siècle, des romans d'aventure situés dans le Grand Nord ; si leur cadre naturel comporte quelques similitudes avec les romans de l'Ouest américain, leur localisation les éloigne des romans de ses trois contemporains.

⁵ *Les Cerfs-volants*.- p. 24.

⁶ Simon Jeune.- *De F.T. Graindorge à A.O. Barnabooth : Les types américains dans le Roman et le Théâtre français (1861-1917)*.- Paris : Didier, 1963.- p. 24.

⁷ David Bellos.- « Le malentendu : l'histoire cachée d'*Éducation européenne* ».- *Romain Gary/Jean-François Hangouët, Paul Audi, dir.*- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 160.

⁸ *Id.*- p. 168.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

figures paternelles qui les accompagnent, deux résistants admirés par les jeunes personnages et qui leur servent, de manière plus ou moins directe, de modèle et de guide. Le docteur Twardowski construit ainsi la cachette avec son fils, comme l'oncle de Ludo l'a « aidé à bâtir au bout d'un ravin, au lieu-dit Vieille-Source, un *wigwam* de Peau Rouge, une hutte faite de branches et recouverte d'une toile cirée »¹. Ces refuges renvoient aux récits des cow-boys et Indiens américains, rejoignant, par leur forme même, cet univers romanesque. Comme le dit Bachelard, la hutte « appartient aux légendes. Elle est un centre de légendes »². La forêt qui les entoure, forêt polonaise dans *Éducation européenne*, forêt normande dans *Les Cerfs-volants*, renforce les qualités de ces refuges, en accentuant l'éloignement du monde contemporain pour ouvrir sur un temps et un lieu différents – la hutte, ajoute Bachelard, est « la solitude centrée »³ –, une époque non contemporaine à laquelle répond l'âge de la forêt puisque, comme s'en étonne Bachelard, « il n'y a pas, dans le règne de l'imagination, de jeunes forêts »⁴, la forêt, « ancestrale », « règne dans l'antécédent »⁵.

Les forêts de Janek et Ludo sont adaptées aux contes d'une Amérique passée qui nourrit ses deux jeunes occupants. Le ravin au bord duquel le wigwam de Ludo est bâti est également l'endroit où les cerfs-volants volent le mieux⁶, un lieu donc où les rêves et idéaux bénéficient, pour s'exprimer, d'un souffle particulier. Le lieu choisi pour édifier le wigwam de Ludo est situé dans une nature comme oubliée des hommes, sauvage et primitive, à l'image des paysages de la Frontière décrits par Cooper. Ce coin de forêt est « [tombé] en sauvagerie »⁷, couvert d'arbres et de buissons qui font oublier la main de l'homme, la hache qui y « avait autrefois fait son travail »⁸. Dans ce cadre proche de celui d'une Amérique d'avant la civilisation moderne, où poussent d'ailleurs des chênes rouges que l'on croise souvent sur le territoire américain, Ludo peut se réinventer en héros de l'Ouest, Indien, cow-boy ou pionnier. La forêt polonaise où Janek et les partisans sont réfugiés renvoie similairement à une forêt originelle, avec « un très vieux chêne »⁹ avec lequel Janek se

¹ *Les Cerfs-volants*.- p. 23-24.

² Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 46.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 172.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Les Cerfs-volants*.- p. 52.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Éducation européenne*.- p. 57.

« [lie] d'amitié »¹ ; les traces de civilisation humaine y sont lointaines et effacées, telles ces « ruines d'un vieux moulin [qui] datait du temps des rois lithuaniens »² :

[Il] n'en restait pas grand-chose à présent – quelques murs, les débris moisis d'une roue dans le lit d'un ruisseau depuis longtemps desséché, sous un enchevêtrement de broussailles et de mûriers³.

Entre ronces et buissons, la nature, ici aussi, a repris ses droits. Ces deux espaces comme hors du temps composent un décor approprié aux images d'une Amérique lointaine, intacte et figée dans son passé par une mythologie romanesque qui la réinvente à sa manière.

Le wigwam de Ludo, la cachette de Janek évoquent les jeux d'enfants, la tentative de reproduire des images tirées de leurs lectures favorites. Et, lieux transitoires, ils seront liés à la sortie de l'enfance des deux personnages. Ceux-ci abandonneront alors leurs références à l'Ouest américain pour découvrir leur transposition dans le monde moderne, à travers la guerre et la Résistance. Les cachettes de Ludo et Janek, vestiges de leur enfance, accompagnent en effet les deux personnages dans les étapes successives au terme desquelles ils seront devenus des hommes, comme les cabanes dont Mircea Eliade décrit la place centrale dans les rites traditionnels d'initiation des adolescents :

La cérémonie débute partout par la séparation du néophyte d'avec sa famille et une retraite dans la brousse. Il y a là déjà un symbole de la Mort : la forêt, la jungle, les ténèbres symbolisent l'au-delà, les "Enfers".⁴

L'initiation, ajoute-t-il, « comporte généralement une triple révélation : celle du sacré, celle de la mort et celle de la sexualité »⁵ et ce sont des étapes qui trouveront, pour les deux adolescents, leur source dans cet espace symbolique.

Le wigwam où Ludo se réfugiait pour « rêver des Apaches et des Sioux »⁶ devient en effet le lieu de sa rencontre avec Lila ; il ne rejoint alors plus sa cachette pour rêver du Far West mais, ayant découvert l'amour, pour penser à Lila. À ce même endroit, il la retrouve, quatre ans plus tard ; c'est encore « devant le wigwam »⁷ qu'il fait la connaissance de son premier rival, Hans, jaloux des attentions que lui porte Lila, là où, alors qu'il ignore où elle se trouve, en pleine guerre, il imagine bâtir une maison pour Lila et lui⁸. Son ultime visite au

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 58.

³ *Ibid.*

⁴ Mircea Eliade.- *Le sacré et le profane*.- Paris : Gallimard, 1965.- p. 160.

⁵ *Id.*- p. 159.

⁶ *Les Cerfs-volants*.- p. 24.

⁷ *Id.*- p. 55.

⁸ *Id.*- p. 205.

« wigwam de [son] enfance »¹ constituera un adieu à celle-ci puisqu'il sera le dernier refuge de Hans, après son attentat manqué contre Hitler, où Ludo sera contraint de le laisser mourir parce que selon ses camarades résistants, « il n'y avait pas de "bons" Allemands »² – comme le résume Jacques Lecarme, « une savante machination rend ici toutes les relations ambivalentes. Il faut savoir tuer son meilleur allié et aider son pire ennemi. »³

Janek, quant à lui, quitte sa cachette où il a adopté le nom d'Old Shatterhand pour rejoindre les partisans. Puis, à son tour, il y découvre l'amour, dans les bras de Zosia, avant d'oublier ses jeux d'enfants liés à l'Amérique des origines, jusqu'à s'apercevoir un jour que cet imaginaire qui l'a aidé à surmonter le début de la guerre s'est éloigné de lui : « Janek sourit. Il pensa à Winetoo... Comme tout cela paraissait loin ! »⁴. L'obligation de donner la mort, comme un rite de passage cruel, participe de cette entrée dans l'âge adulte ; comme le wigwam des jeux d'enfants de Ludo est devenu la scène du meurtre de Hans, Janek, dans la dernière scène d'*Éducation européenne*, revient sur les lieux de sa cachette, dont « le trou est comblé, comme il convient à une tombe »⁵ et « le gros volume de "Winetoo, le Peau Rouge gentleman" »⁶ qu'il portait avec lui lorsqu'il a rejoint les partisans a laissé la place à un « petit volume précieux »⁷, l'*Éducation européenne* de Dobranski, qui parle de la Pologne.

I.A.2. Ouest américain et Seconde Guerre mondiale

Les quatre grands thèmes qui peuvent être perçus chez Fenimore Cooper et qui le rattachent au genre du western trouvent écho dans la période de la guerre et l'expérience de Ludo et Janek : le romancier de l'Ouest associe « la nostalgie des libres espaces », « les Indiens, constamment présents, alliés ou ennemis de l'homme blanc », « le conflit entre la morale "civile" et la loi naturelle » et « les exploits chevaleresques »⁸. Transposés à la période de la Guerre, ces éléments deviendront, chez Gary, les forêts de l'enfance des deux protagonistes, la présence des soldats allemands aussi ambivalents que pouvaient l'être les Indiens de Cooper, les lois différentes de pays partagés entre Occupation et Résistance et

¹ *Id.*- p. 295.

² *Id.*- p. 297.

³ Jacques Lecarme.- « Relire *Éducation européenne* à travers *Les Cerfs-volants* ».- « Romain Gary-Émile Ajar, *Éducation européenne* et *La Vie devant soi* ».- *Roman 20-50, revue d'étude du roman du XX^e siècle.*- n°32, décembre 2001.- p. 65.

⁴ *Éducation européenne.*- p. 63.

⁵ *Id.*- p. 279.

⁶ *Id.*- p. 26.

⁷ *Id.*- p. 276.

⁸ Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau.- *Univers du western.*- Paris : Seghers, 1973.- p. 63.

les quelques figures salvatrices, notamment incarnées par les soldats américains. La période incertaine de la guerre se rapproche ainsi de cette Amérique à l'aube de la modernité, entre la civilisation et l'état sauvage, où la société n'est pas encore organisée et où la loi du plus fort prévaut. Les contes pour enfants s'y mélangent progressivement à la réalité d'une guerre à laquelle tant Janek que Ludo participent.

Dans *Le Grand Vestiaire*, après la Libération, lorsque « tout [rentre] dans l'ordre »¹, le résistant M. Jean se voit ainsi signifier que « nous n'étions plus au Far West »² et qu'il doit rendre les armes. La période trouble de la guerre, où les Résistants pouvaient, tels les cow-boys des westerns, faire eux-mêmes justice, a pris fin et le monde civilisé reprend sa place. Vanderputte possède lui aussi une arme associée à l'Ouest américain, « un énorme Colt à barillet, du genre Far West »³. Personnage ambivalent, Vanderputte, mi-traître mi-héros, s'accroche, à la fin de son aventure, à cette arme avec laquelle il se donne l'impression d'être un Résistant prêt à lutter contre l'ennemi. Mais l'aspect déplacé de sa tentative est souligné par Luc, l'arme est « énorme », mal adaptée aux circonstances. L'image du Far West encadre donc *Le Grand Vestiaire*. Vanderputte, en étant finalement tué par son arme de cow-boy, est renvoyé, par Luc, au cadre de la guerre. En lui offrant cette exécution qui le soustrait à la justice régulière, Luc lui permet finalement de trouver sa place parmi les victimes de ces « exécutions sommaires »⁴ courantes pendant la guerre. Le meurtre commis par Luc, qui lui permet, comme Janek et Ludo, de rejoindre le monde des hommes, s'associe de ce fait aux mêmes imaginaires américains.

L'Amérique joue un rôle symbolique dans la formation des jeunes personnages et les histoires des pionniers de l'Amérique servent de grille d'explication à la situation contemporaine. La guerre, dans *Éducation européenne*, est intimement liée aux images tirées des lectures de Janek ; lorsque son père lui apprend qu'« on a tué un sous-officier allemand, à Sucharki » et qu'« ils prennent des otages »⁵, Janek interprète la situation selon les références qu'il connaît : « C'est comme chez les Peaux Rouges »⁶. La présence de la guerre n'est encore qu'abstraite, rattachée aux jeux d'enfants, lointaine et sans danger, comme dans les romans. Krylenko, après avoir emprunté les aventures de Winetoo à Janek fera d'ailleurs le même commentaire : « Les Allemands n'ont rien inventé [...]. Le système

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 15.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 261.

⁴ *Id.*- p. 15.

⁵ *Éducation européenne*.- p. 14.

⁶ *Ibid.*

des otages était déjà connu et pratiqué par les Indiens Sioux... »¹. Stanczyck, dont les deux filles ont été violées puis envoyées en Allemagne comme prostituées, pratique quant à lui le scalp indien à sa manière, gardant d'« horribles trophées »² d'une dizaine de soldats allemands mutilés par vengeance. Le référent américain constitue une tentative pour comprendre l'incompréhensible.

Dans *La Bonne Moitié*, réécriture sous forme théâtrale du *Grand Vestiaire*, le jeune Velours n'est pas un lecteur inconditionnel de Karl May ou de Fenimore Cooper mais fréquente assidûment les salles de cinéma, notamment pour voir des westerns³. Comme Janek dans un premier temps, il envisage avec innocence le quotidien non ordinaire que fait naître la guerre ; l'absurdité du conflit, l'omniprésence de la mort, le changement de valeurs sont vécus par le jeune personnage comme un jeu. Lorsque Vanderputte est accusé de collaboration, Velours ne peut le croire coupable des crimes dont on l'accuse, et le regrette : s'il avait effectivement dénoncé des résistants, « on l'aurait lynché »⁴. La référence au cinéma rend cet acte d'exécution sommaire irréaliste à ses yeux. Il l'évoque seulement parce qu'il figurait dans un film qui l'avait récemment enthousiasmé : « la semaine dernière, quand on était à Tours, ils ont lynché un innocent du Far West. Au Gaumont-Palace »⁵. Le thème de l'innocence coupable et de la culpabilité innocente est au cœur de la pièce de théâtre ; la réflexion de Velours rejoint cette phrase attribuée à Albert Camus que cite Luc : « on condamne à mort un coupable mais on fusille toujours un innocent »⁶. Velours, qui représente la jeunesse, simplifie le message en puisant sa morale dans les westerns. Pour lui, le condamné est innocent parce qu'« au cinéma, c'est toujours un innocent qu'on lynche. Ça s'appelle le *happy end*. »⁷ La condamnation de Vanderputte et le sens de sa trahison ne sont pas perçus par Velours, qui envisage leur vie en marge de la société comme une aventure sans conséquences, à l'image du cinéma qui lui semble plus réel que la vie elle-même. Le lynchage, suivant la même logique, n'interviendrait pas pour mettre à mort Vanderputte, mais pour rejouer, comme un rituel magique, une scène de film. Il s'y inclut en reprenant maladroitement les codes, déformant un cliché des films de cow-boys et d'Indiens pour s'exclamer : « J'vais me faire tuer jusqu'au dernier »⁸. Perdu dans un monde

¹ *Id.*- p. 35.

² *Ibid.*

³ *La Bonne Moitié*.- p. 41.

⁴ *Id.*- p. 66.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 45.

⁷ *Id.*- p. 93.

⁸ *Id.*- p. 102.

sans repères, où les figures d'adultes ne sont pas dignes de confiance, Velours appuie son éducation sur les westerns américains. Ceux-ci lui fournissent des réponses qui, portées par des personnages et des situations très codifiés, paraissent faciles et idéales. La morale des films de cow-boys et d'Indiens, où les bons luttent contre les méchants, est moins douloureusement ambivalente que celle de la vie et donne l'impression que le monde peut être compris et maîtrisé.

Dans les westerns, le salut prend souvent la forme d'une cavalerie triomphante qui vient délivrer les innocents, et le rapprochement entre la Seconde Guerre mondiale et le Far West américain se poursuit avec l'identification des troupes américaines à la cavalerie attendue. La charge salvatrice figure ainsi en bonne place dans le scénario que Madame Julie imagine suivre si la situation devenait trop périlleuse :

Si ça commence trop à sentir le roussi autour de moi, je me tire d'ici, je me colle une étoile jaune là où il faut, et je me présente aux Allemands [...]. Je me fais déporter aussi sec, bien sûr, mais je tiendrai bien le coup quelques mois, et d'ici là, les Américains débarqueront. Tu sais, comme dans les films avec les Peaux-rouges, quand la cavalerie arrive toujours à la fin.¹

L'image issue du cinéma américain se construit autour d'un cliché, que le personnage reprend textuellement en citation directe. Velours, nourri de westerns cinématographiques, entrevoit une fin similaire pour Vanderputte lorsque le Raton est décidé à l'exécuter après qu'il a avoué avoir collaboré pendant la guerre :

Et puis c'est pas comme ça qu'on fait... Faut une corde... D'abord on lui met le nœud autour du cou et puis on arrive au galop juste à temps pour le sauver. C'est le suspense.²

Les deux images évoquent des scénarios sans surprise, des clichés du genre. L'espoir entretenu par la référence à l'Amérique s'appuie sur ces éléments attendus, que la répétition rend rassurants. La référence aux westerns romanesques et cinématographiques est donc un moyen, pour les personnages, de rendre moins effrayant l'inconnu que représente la période de la guerre.

I.A.3. « Ils arrivent »³ : les soldats américains

L'aspect rassurant de ces modèles imaginaires rejoint en quelque sorte la réalité lorsque les Américains endossent le rôle de héros sauveurs, qui viennent porter secours à l'Europe occupée. La vaillante cavalerie se transforme en courageux G.I. qui, envisagés uniquement

¹ *Les Cerfs-volants*.- p. 308.

² *La Bonne Moitié*.- p. 74-75.

³ *Les Cerfs-volants*.- p. 381.

dans leur fonction de combattants libérateurs, peuvent à leur tour être source d'espoir pour les personnages.

L'entrée en scène de ces Américains d'un genre particulier est progressivement construite, reposant sur un mécanisme d'attente soigneusement entretenu. Le premier contact avec les soldats américains dans l'Europe en guerre est ainsi, pour les personnages des *Cerfs-volants*, un bruit, une rumeur. Quelques mois avant la Libération, dans une France occupée, l'arrivée des Américains est encore incertaine, et les Français ne peuvent que, discrètement, « [murmurer] que c'était pour août ou pour septembre »¹. Mais, dès le débarquement, l'évocation des Américains ne se fait plus qu'en un immense cri de joie : « "Ils viennent", "ils arrivent", "ils sont là", je ne crois pas avoir entendu autre chose toute la journée »², s'exclame Luc. L'indéfinition du pronom n'empêche pas la référence d'être transparente, et elle trace le premier portrait du soldat américain sauveur, ombre vague et attendue. Lorsqu'il prend corps dans le texte, le G.I. est transformé en héros, ses traits positifs sont mis en avant ; il est le symbole de la victoire sur l'opresseur allemand, en même temps qu'un représentant mythique de l'Amérique, une petite parcelle des États-Unis qui vient toucher le sol français.

Les soldats américains sont en effet des libérateurs, qui contribuent à faire basculer l'Europe occupée dans une autre dimension, signant l'arrivée d'une ère nouvelle. Dans *Les Racines du ciel*, Morel sort donc du camp où il est emprisonné « après l'arrivée de troupes américaines »³ tandis que, dans la nouvelle « La plus vieille histoire du monde », Schonenbaum est libéré par « les troupes américaines [qui viennent] lui ouvrir les portes de ce qui lui apparaissait comme l'autre monde »⁴. Une rupture franche s'établit donc entre l'avant de la guerre et l'après, ouvert par la Libération. Gary lui-même participe dans *La Promesse de l'aube* à cette étape décisive, où les soldats américains se rendent doublement utiles. Alors que, après la libération du Midi, il veut retrouver en toute hâte sa mère, il peut compter sur « l'aide des Américains » pour être « transporté de jeep en jeep jusqu'à Toulon »⁵. Ces alliés indispensables lui apportent le soutien nécessaire dans sa « mission urgente de récupération », comme l'a intitulée son général. Les Américains victorieux croisent à nouveau sa route alors qu'il approche de Nice, et ils représentent cette fois une Libération moins personnelle, dessinant pour Gary une scène de retour du soldat. Les G.I.

¹ *Id.*- p. 338.

² *Id.*- p. 381.

³ *Les Racines du ciel.*- p. 219.

⁴ « La plus vieille histoire du monde ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou.*- p. 239.

⁵ *La Promesse de l'aube.*- p. 384.

sont un symbole de la fin de la guerre et du retour au pays, ils représentent la liesse de la fin des combats alors qu'ils « [lèvent] les mitraillettes en l'air à [son] passage »¹, tandis que « leur rire amical [a] toute la joie et le bonheur des promesses tenues »² lorsqu'ils s'exclament : « *Victory, man, victory !* »³. Les libérateurs américains ont mené à bien leur mission et les vainqueurs peuvent « [reprendre] enfin possession du monde »⁴, laissant derrière eux les vestiges d'un combat titanesque : entre l'« épée brisée »⁵ d'un avion, les canons morts aux allures d'animaux vaincus et l'impression que « chaque tank renversé [ressemble] à la carcasse d'un dieu abattu »⁶, les armées alliées paraissent avoir mené un combat originel d'importance qui annonce la naissance d'un monde nouveau. Les soldats américains jouent, dans l'ouverture de ce nouveau monde, un rôle primordial et y acquièrent leur statut de héros.

Membres d'une armée héroïque, les G.I. ne sont pas des personnages précisément définis mais apparaissent comme un ensemble anonyme, positivement valorisé par son origine et son action, sans qu'en émergent des individus particuliers. Les soldats avec lesquels Luc traite pour alimenter le marché noir supervisé par Vanderputte restent ainsi à distance et ne sont pas décrits. Les seuls Américains avec lesquels l'adolescent français aura des contacts plus poussés sont ceux auxquels il confie sa chienne Roxane, et ceux-ci ne se contentent justement pas d'être des G.I. : ils sont, en plus, cinéastes. Ils y gagnent l'admiration et la confiance de Luc ainsi que deux éléments distinctifs qu'ils sont seuls parmi les G.I. cités à posséder : un grade⁷ et, pour l'un d'eux du moins, un patronyme – dont les consonances sont toutefois plus germaniques qu'américaines⁸.

Le combattant américain se réduit donc, hors de ce cas un peu à part, à un type figé autour de quelques caractéristiques peu détaillées. Sans nom connu, sans trait physique décrit, il incarne l'ensemble des soldats américains. L'un des éléments qui le définit est sa gentillesse, sa sympathie franche et ouverte, qui reprend un trait attaché de manière générale aux Américains en l'exacerbant. Le G.I. représente d'autant plus son pays qu'il est souvent le premier Américain en chair et en os rencontré par les autochtones. Les soldats américains qui croisent le chemin de Gary dans *La Promesse de l'aube* et dont la présence

¹ *Id.*- p. 385.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ « L'un était colonel, l'autre était encore caporal ». (*Le Grand Vestiaire.*- p. 93.)

⁸ « Le caporal Lustgerbirge » (*Ibid.*)

matérialise la fin de la guerre, ces « G.I. noirs, assis sur les pierres, avec des sourires si grands et étincelants qu'ils en paraissaient éclairés de l'intérieur, comme si la lumière leur venait du cœur »¹, sont ainsi le condensé de plusieurs clichés. Dans cette image, qui illustre l'allégresse de la Libération, apparaît la gentillesse supposée des Américains, avec ce « sourire américain » que Lenny pratique, dans *Adieu Gary Cooper*, pour se tirer de situations difficiles². Une image stéréotypée des Noirs américains y figure également, qui réduit ceux-ci à un sourire et une prétendue joie de vivre générale, telle qu'elle est notamment décrite dans *Adieu Gary Cooper*, associée à un passé perdu :

La démographie n'existait pas, les Noirs américains étaient seulement d'excellents musiciens de jazz, ils étaient gais, heureux et sans soucis, et vous disaient "Yeah, boss."³

Les G.I. avec lesquels Luc et Léonce font affaire dans *Le Grand Vestiaire* ont cette même gentillesse, qui s'exprime dans l'affection qu'ils manifestent aux enfants et aux chiens. L'une des premières leçons que Luc reçoit de Léonce va dans ce sens : « Les G.I. américains travaillent plus volontiers avec les jeunes ; avec nous, ils se sentent à égalité, les dudules, ils s'en méfient, ils n'aiment pas ça »⁴. Un lien particulier peut ainsi s'instaurer entre les soldats américains et les jeunes français, les G.I. n'étant pas apparentés à la « sale race » des « dudules »⁵, les adultes, mais situés dans une catégorie à part. Les relations entre adultes et enfants reposent en effet sur une méfiance réciproque : « Les dudules étaient infiniment plus puissants que nous et cependant, ils nous redoutaient et nous le savions »⁶, remarque Luc, alors que les relations entre les Américains et les deux Français sont d'un autre ordre, ceux-ci « ne refusaient jamais de parler avec des enfants » et Luc et Léonce « [arrivaient] toujours à leur extorquer quelque chose »⁷.

Les G.I., contrairement aux héros de cinéma, ne sont pas tant des modèles à suivre que des partenaires en affaires pour Luc et Léonce, mais ils nourrissent tout de même leur imaginaire puisqu'ils sont l'objet des légendes que partagent les deux personnages. Luc, qui a grandi entouré des histoires racontées par son père, transforme l'Amérique et ses habitants en un nouveau pays fabuleux, suivant ainsi les préceptes de son père :

Mon père aimait à me plonger ainsi dans une atmosphère de mystère et de conte de fées ; je me demande, aujourd'hui, si ce n'était pas pour brouiller les pistes, pour atténuer les

¹ *La Promesse de l'aube*.- p. 385.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 40.

³ *Id.*- p. 147.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 49.

⁵ *Id.*- p. 82.

⁶ *Id.*- p. 83.

⁷ *Id.*- p. 64.

contours des choses et adoucir les lumières trop crues, m'habituant ainsi à ne pas m'arrêter à la réalité et à chercher au-delà d'elle un mystère à la fois plus significatif et plus général.¹

Les G.I. présents dans *Le Grand Vestiaire* sont également entourés de nombreuses légendes qui les élèvent au-dessus du monde ordinaire. Celles-ci sont construites à partir d'éléments plausibles, que les contes de Luc viennent amplifier. Les soldats américains peuvent ainsi se porter au secours des orphelins français en leur offrant des possibilités d'adoption. Pour ces orphelins de guerre, les Américains deviennent des parents idéaux qui sont même prêts à tout pour leur offrir une nouvelle famille puisque, selon Luc, s'ils sont empêchés d'adopter légalement des orphelins, ils « continuent à faire ça en cachette avec des faux papiers »². Les faux papiers, qui étaient un moyen de survivre en se cachant pendant la guerre, deviennent les clefs d'un nouveau monde.

Cette manœuvre clandestine est reprise par les soldats qui ne sont pas autorisés à garder avec eux leurs chiens français et ce sont, finalement, les animaux qui semblent avoir le plus de chance de pénétrer effectivement sur le territoire américain ; les procédures mises en œuvre pour les faire émigrer paraissent plus efficaces que celles appliquées aux orphelins français, et ce sera la chienne Roxane et non Luc qui suivra deux G.I. jusqu'à Hollywood³. L'histoire de Luc décrit les processus compliqués que les soldats américains sont prêts à suivre pour ne pas abandonner les chiens qu'ils ont adoptés en Europe :

Leur passion pour les chiens allait si loin que, parce qu'on leur interdisait d'embarquer leurs bêtes avec eux sur les transports de troupes qui les ramenaient en Amérique, ils avaient organisé près du Havre un véritable camp de transit pour tous les chiens d'Europe avec lesquels ils s'étaient liés ; ils les embarquaient ensuite clandestinement avec la complicité de tout le monde.⁴

¹ *Id.*- p. 34.

² *Id.*- p. 52.

³ L'aventure de la chienne Roxane rappelle celle d'un chien rendu célèbre par le cinéma, Rintintin, qu'un caporal américain, Lee Duncan, avait recueilli en France pendant la Première Guerre mondiale, avant de l'emporter en Amérique, où il était devenu une vedette du grand écran. Après sa mort dans les années 30, le Rintintin original connaîtra de nombreux successeurs.

⁴ *Id.*- p. 92. Ce lien des soldats américains avec les chiens et les orphelins européens repose sur un fond historique. Un article du *New York Times* annonce ainsi en 1945 que les éléments accumulés par les GI stationnés en France posent problème lors du redéploiement des troupes américaines. L'armée sur le point de quitter la France est accompagnée de trophées de guerre hétéroclites, mais également d'un grand nombre de chiens, et d'enfants de toutes les nationalités européennes, jouant le rôle de mascottes (« boy mascots ») – le Major américain en charge aurait reçu un message de protestation des autorités militaires du Havre demandant que ces orphelins soient renvoyés à leur lieu d'origine. (Dana Adams Schmidt.- « GI Dogs a Problem in Redeployment ».- *New York Times*.- 1^{er} août 1945.- p. 8.) Quelques mois plus tard est évoquée l'histoire de l'un de ces orphelins, un garçon polonais de douze ans qui fut la mascotte de la Deuxième Division de l'armée américaine. Celle-ci l'a fait pénétrer illégalement aux États-Unis après la guerre, et un permis de séjour lui sera accordé si ses parents se révèlent bien être tous les deux morts. (« Polish Boy Mascot, 12, To Stay at Least 6 Months ».- *New York Times*.- 29 juillet 1945.- p. 17.) Voir Annexe 2.1.

L'évocation du sauvetage des chiens réutilise en l'inversant un vocabulaire qui pourrait évoquer les déportations nazies : les animaux sélectionnés par les Américains sont envoyés dans des camps de transit, avant d'être acheminés jusqu'à leur destination finale « avec la complicité de tout le monde » – on peut alors penser aux dénonciations, à la complicité de la police française et à tous ceux qui préféreraient ne rien savoir dans les rafles et déportations. Les références sont ici détournées dans un sens positif ; ces opérations secrètes visent non pas à l'extermination mais à la survie. Opposés aux barbaries de la guerre, les soldats américains sont de cette manière valorisés, ils sont les héros sauveteurs du monde contemporain et représentent l'avenir des jeunes personnages – les Allemands vaincus, eux, sont absents du texte, où ils ne figurent qu'au passé.

Pour devenir des héros à part entière, les soldats américains peuvent s'appuyer sur des accessoires qui évoquent leur puissance, leurs armes. La description d'un soldat américain aperçu par Ludo et Lila dans leur forêt normande rappelle ainsi celle de l'une des figures cinématographiques idéalisées par Luc, les caractéristiques héroïques des deux personnages semblent se confondre dans deux scènes parallèles. Le héros de Luc, Butch Robinson, est un « célèbre gangster »¹ échappé de l'une de ses affiches de film préférées. L'adolescent s'imagine, à ses côtés, tentant d'échapper, mitraillette au poing, à la police. Le personnage rencontré par Ludo est un soldat américain anonyme mais, combattant l'ennemi allemand avec son arme, il succombe à ses blessures avec la grâce du bandit de cinéma réinventé par Luc. Les deux Américains possèdent au moins quatre éléments essentiels en commun ; deux accessoires : une mitraillette et une cigarette, une attitude : la nonchalance devant le danger, et une fin aussi dérisoire qu'héroïque. Butch Robinson s'enfuit au volant de sa Buick, « une mitraillette sur l'avant-bras, les yeux plissés, en train de tirer par la portière sur la voiture de la police fédérale »² ; il arrête la voiture pour récupérer son briquet qu'il vient de laisser tomber, dernier souvenir de la femme aimée, et est touché. Il meurt après avoir fumé sa dernière cigarette. Le portrait du soldat américain est tout aussi dramatique et cinématographique. Ludo entend des coups de feu puis une rafale de mitraillette et voit alors apparaître le soldat :

Un soldat américain sortit lentement, à reculons, du bois, la mitraillette à la main. Il attendit un moment, parut rassuré, puis se toucha le flanc et regarda sa main. Sans doute venait-il

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 88.

² *Ibid.*

d'être légèrement blessé. Il ne parut pas s'en préoccuper, s'assit par terre sous un buisson, prit un paquet de cigarettes dans sa poche – et explosa.¹

Rejoignant les rêves d'enfance, le soldat américain, fort et puissant, oppose aux quelques « coups de feu isolés »² la « rafale de sa mitrailleuse »³ et accepte avec l'indifférence tranquille d'un personnage de film burlesque sa fin tragique⁴. Celle-ci se rapproche d'une scène de comédie ou de dessin animé par la brutalité du contraste qui s'établit entre la figure héroïque du soldat combattant et son absurde mort résumée en un mot.

I.B. Le cinéma américain et ses figures héroïques

Les histoires de l'Amérique forment les légendes du monde moderne, où les Américains apparaissent comme les nouveaux héros. L'imaginaire américain qui accompagne les personnages dans leur sortie de l'enfance et leur offre des modèles rassurants trouve une illustration importante dans l'un des vecteurs principaux du rêve américain, le cinéma.

I.B.1. Hollywood et le « réarmement moral »⁵

L'arrivée du cinéma américain en Europe, particulièrement dans *Le Grand Vestiaire*, correspond à la fin de l'Occupation et, pour les héros de ce roman, les films hollywoodiens sont d'autant plus importants qu'ils apparaissent après une longue période de privation. Le cinéma américain accompagne la Libération, et les acteurs sur grand écran entrent dans la vie des jeunes personnages en même temps que les G.I. qui ont aidé à libérer la France⁶. La venue de ces films qui ont déjà passionné l'Amérique, de ces vedettes que la France a hâte de connaître, est présentée comme un fait d'importance ; le cinéma signifie la paix et la liberté retrouvées, comme le résume Luc :

En général, les choses s'arrangeaient. On reconstruisait. On recevait déjà les premiers films américains, et la présidence du Conseil annonçait qu'on allait enfin voir *Autant en emporte le vent*, avec Clark Gable et Vivian Leigh. On apprenait le nom de nos nouvelles vedettes :

¹ *Les Cerfs-volants*.- p. 344.

² *Ibid.*- p. 344.

³ *Ibid.*

⁴ Le soldat explose parce que « la balle qui l'avait blessé légèrement avait entamé la goupille de l'une des grenades qui pendaient à sa ceinture, et lorsqu'il s'assit, la grenade se dégoupilla entièrement. » (*Id.*- p. 344-345.)

⁵ *Les Clowns lyriques*.- p. 106.

⁶ Le cinéma américain sera particulièrement présent en France après les accords Blum-Byrnes de mai 1946, qui accordent une importante aide financière américaine à la France en échange d'une ouverture du marché français aux productions hollywoodiennes.

Laureen Bacall, Greer Garson et Humphrey Bogart. Les prisonniers revenaient sans trop se plaindre. Il y avait un vent de liberté qui soufflait, on trouvait de tout au marché noir.¹

Les signes manifestes de la fin de la guerre énumérés dans ce paragraphe entourent l'apparition des productions américaines, soulignant la place centrale qu'elles vont occuper pour les personnages. Le cinéma américain, comme l'armée libératrice, permet l'entrée dans un monde nouveau.

La magie du cinéma est fondamentale pour de nombreux personnages. Momo, dans *La Vie devant soi*, en pénétrant dans une salle de doublage, assiste au processus de création d'un film et il découvre alors que, dans l'univers cinématographique, le temps peut se remonter, un mort peut retrouver la vie, une même scène peut être répétée cent fois sans dommage pour rejoindre la même origine, intacte et inchangée : « les morts revenaient à la vie et reprenaient à reculons leur place dans la société »² et, lorsqu'un homme est tué,

alors que c'était déjà sans espoir, tout se remettait en marche à l'envers et le mec se soulevait dans les airs comme si c'était la main de Dieu qui le prenait et le remettait sur pied pour pouvoir encore s'en servir [...].³

Le cinéma permet, en ce sens, de lutter contre les injustes « lois de la nature »⁴, celles qui condamnent irrémédiablement Madame Rosa à la décrépitude puis à la mort et qui sont « des telles dégueulasses que ça devrait même pas être permis »⁵.

La Marne va jusqu'à revendiquer, avec l'ironie qui le caractérise, l'importance vitale de l'industrie cinématographique américaine, qui constitue une sorte de « réarmement moral »⁶ tout à fait essentiel. La morale de Hollywood est celle de la recherche d'une portion, même infime, d'espoir et de bonheur : « ce qui compte, ce n'est pas la part du vrai et la part du faux mais la part du moindre malheur »⁷. Les acteurs de Hollywood ne sont, dans cette perspective, pas loin de devenir des héros dont Ann imagine, sur le mode héroï-comique, le sacre posthume :

Un jour, lorsque les archéologues extra-terrestres se pencheront sur nos vestiges, ils décideront que nos vrais "grands hommes" ont été ceux qui ont causé le moins de malheurs.

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 16. Contrairement à l'usage, Gary orthographe le prénom de l'actrice « Laureen » et non « Lauren ». Sortie en 1939 aux États-Unis, *Autant en emporte le vent* n'atteindra les écrans français qu'en 1950.

² *La Vie devant soi*.- p. 120. Il n'est pas certain que le film concerné soit américain, mais le style du film, qui correspond tout à fait aux productions américaines de l'époque, et la nécessité de le doubler pourraient l'indiquer.

³ *Id.*- p. 123.

⁴ *Id.*- p. 87.

⁵ *Id.*- p. 271.

⁶ *Les Clowns lyriques*.- p. 106.

⁷ *Ibid.*- p. 232.

Peut-être verra-t-on alors dans ce Panthéon de l'avenir les images d'Errol Flynn, de Gary Cooper, de Charlton Heston, avec ces mots : "ceux-là, au moins, faisaient semblant."¹

L'univers des stars américaines est particulièrement attirant pour les adolescents français parce qu'il est opposé à la vie qu'ils connaissent. Les acteurs qu'ils admirent ont l'avantage d'être américains et d'évoluer dans le fabuleux monde du cinéma. Ils en deviennent donc doublement mythiques. Léonce raconte leur histoire à Luc comme un conte de fées, où la vie des acteurs remplace les princes et princesses de l'enfance :

Léonce avait tapissé les murs de notre chambre de photos de ses vedettes préférées ; il connaissait par cœur leur carrière, les débuts, les amours de chacune d'elles ; il me racontait leur histoire, avec toutes sortes de détails, comme s'il l'avait vécue lui-même.²

Ces images qui ornent les murs de la pièce dessinent les contours d'un univers complet, à propos duquel Léonce possède une surprenante érudition. Luc, pour pénétrer dans cet univers dont Léonce possède les clefs, doit apprendre à en maîtriser les codes. Il commence, en néophyte naïf, par s'étonner que l'actrice Betty Grable ait « assuré ses jambes pour un million de dollars »³ mais ces fantaisies étonnantes s'expliquent facilement : ces acteurs sont américains et « il n'y a que les Américaines qui ont des jambes qui valent si cher »⁴. Betty Grable, avec ses attributs incroyables, ne fait pas partie du commun des mortels.

Pour les spectateurs assidus des cinémas, les photographies d'acteurs hollywoodiens permettent de rendre présents leurs modèles admirés, leur conférant une réalité presque physique. Les stars américaines accompagnent d'autant mieux les jeunes personnages que ceux-ci ont l'impression de les connaître. Leurs admirateurs s'entourent donc de représentations de leurs vedettes favorites. Ces attributs ne sont pas l'apanage du cinéma américain mais celui-ci a bénéficié d'un vedettariat particulièrement étendu et érigé en système ainsi que d'une importante reconnaissance internationale. Cora Lamenaire, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, se réfère à toute une galerie d'acteurs français que Jean, avec sa culture de cinéphile, connaît lui aussi, mais ses références sont présentées comme vieilles et dépassées : ce sont des célébrités « historiques »⁵.

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 58.

³ *Id.*- p. 58. Betty Grable avait effectivement fait assurer ses jambes pour un million de dollars par la Lloyds of London ; elle formera l'un des modèles du « type de la *pin-up girl* dont rêvent les GI'S, et aux versions dessinées de laquelle sa silhouette a généreusement servi de modèle ». (Jean-Loup Passek, dir.- *Dictionnaire du cinéma.*- Paris : Larousse, 1995.- p. 959.)

⁴ *Le Grand Vestiaire.*- p. 58.

⁵ *L'Angoisse du roi Salomon.*- p. 50.

Ali Rahman, le jeune fils de l'ancien imam des *Têtes de Stéphanie*, qui nourrit une passion pour Stéphanie Hedrichs, la « cover-girl la mieux payée et la plus recherchée du monde »¹, possède, à l'instar de Léonce, « toute une collection »² de photographies représentant la jeune femme qu'il a vue « si souvent [...] dans les publications américaines »³. Ces deux fervents admirateurs de célébrités américaines, Ali et Léonce, ne se contentent pas d'assembler quelques images éparses, ils les accumulent. Le témoignage de leur adoration inconditionnelle se fait dans la profusion. Dans le palais oriental d'un prince, ces images ne sont toutefois pas affichées de la même manière que dans la chambre des adolescents du *Grand Vestiaire* : les photographies découpées dans des magazines sont « placées dans des cadres de maroquin vert et pourpre, incrusté de nacre et d'ivoire »⁴. L'apparat qui entoure ces représentations confirme la transformation des vedettes américaines en idoles païennes vénérées. Stéphanie reconnaît elle aussi cette puissance de l'image des acteurs connus ; en rencontrant Rousseau pour la première fois, avec son « visage d'une telle beauté exotique sous un front ceint d'or qu'elle en eut le souffle coupé »⁵, elle s'émerveille de son physique et a « une pensée émue pour tous ces saints de la cinémathèque de New York ; Tyrone Power, Ricardo Cortez, Errol Flynn... »⁶.

La relation particulière qui s'établit entre les personnages et les images des acteurs est soulignée par Luc lorsqu'il évoque l'affiche du film *Le Tueur*, avec l'acteur Butch Robinson⁷. Il déclare ainsi se rappeler « [sa] première rencontre avec cette affiche »⁸ : « C'était boulevard Montmartre, vers sept heures du soir. Je m'étais arrêté devant un kiosque et je regardais l'affiche, avec une humble admiration. »⁹ La précision du souvenir évoque une scène de première rencontre amoureuse, proche du coup de foudre, cet « épisode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup) au cours duquel le sujet

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 7.

² *Id.*- p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 39-40.

⁵ *Id.*- p. 94.

⁶ *Ibid.*

⁷ Le nom de Butch Robinson n'est pas, contrairement à celui de l'autre idole de Luc, Humphrey Bogart, immédiatement reconnaissable. Il constitue peut-être une référence à Edward G. Robinson, un acteur de films noirs qui prêtera ses traits à de nombreux gangsters de cinéma, comme dans *Little Caesar*, en 1931, évoquant la vie d'Al Capone, ou dans *Assurance sur la mort*, que mentionnera Josette. Le titre du film qui lui est associé, *Le Tueur*, est toutefois suffisamment expressif et archétypal, dans sa concision, pour que son genre soit facilement identifiable. Il pourrait renvoyer au film noir *Les Tueurs*, qui lança la carrière d'Ava Gardner et de Burt Lancaster. Inspiré d'une nouvelle de Hemingway, il sortit aux États-Unis en 1946, peu après *Le Grand Sommeil*.

⁸ *Le Grand Vestiaire*.- p. 88.

⁹ *Ibid.*

amoureux se trouve "ravi" (capturé et enchanté) par l'image de l'objet aimé »¹. L'affiche invite ensuite Luc à une rêverie créative qui fait de lui le héros de son propre film ; se promettant qu'« un jour [il serait] comme lui »², il « [se laisse] aller au rêve »³ et imagine sa propre aventure dérivée de celle de Butch Robinson. L'image permet une appropriation du monde du cinéma hors des salles où il est normalement cantonné.

L'Amérique que ces films évoquent est celle, triomphante, de l'immédiat après-guerre, qui est contemporaine de l'action du *Grand Vestiaire*. Que les personnages gardent sur eux des photographies de taille réduite ou qu'ils s'intéressent à des affiches de films, le même sentiment de solitude, le même besoin de repères semble les guider vers ces modèles d'un monde parfait, vers ces figures tranquilles pour qui rien n'est impossible ou trop compliqué.

I.B.2. Le cinéma comme guide

Hollywood et ses acteurs, représentant un rêve d'illusoire perfection, constituent le modèle idéal pour les spectateurs passionnés par le septième art. Espérant le voir se réaliser dans leur propre quotidien, les personnages envisagent le cinéma comme une norme pour une vie meilleure. Chaque moment important de leur existence peut trouver sa référence et son explication dans un film américain et la vie leur semble s'inspirer du cinéma plutôt que l'inverse. Mythe fondamental et universellement partagé, le cinéma offre aux personnages un système de référence dans un monde en perte de repères ; les personnages, souvent isolés, sans modèles formateurs à leurs côtés, font reposer leur interprétation du monde sur des images et situations issues des films américains.

Cinéphile averti, Jean possède, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, un répertoire complet de références filmiques adaptées aux situations qu'il rencontre. Parmi celles-ci, les films américains occupent une place importante. Jean, l'autodidacte, transpose ainsi l'érudition de son ami américain Chuck dans un univers qu'il maîtrise mieux ; il peut, par exemple, comprendre la définition que celui-ci donne du « dépassement » en l'associant à « Charlie Chaplin, dans *Le Kid* »⁴. Le cinéma joue pour lui un rôle référentiel essentiel ; les images des productions hollywoodiennes donnent des clefs pour appréhender les moments importants de la vie. Lorsqu'il décrit pour la première fois son nouvel ami Salomon, il

¹ Roland Barthes.- « Fragments d'un discours amoureux ».- *Œuvres complètes, tome 3*.- Paris : Seuil, 1995.- p. 633.

² *Le Grand Vestiaire*.- p. 88.

³ *Ibid.*

⁴ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 259.

déclare que celui-ci avait « quelque chose de biblique, et pas seulement à cause de son grand âge, mais comme Moïse dans *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille »¹, et la mention du film remplace une description plus longue. Les films américains lui permettent également d'analyser sa propre vie. Lorsqu'il reconnaît : « Chuck doit avoir raison lorsqu'il dit que j'ai une sensibilité qui a la folie des grandeurs »², il illustre son explication par un exemple parlant : « il y a eu un film comme ça, *Robin Hood*, à la cinémathèque, avec Errol Flynn »³. Le fait de citer ces films fonctionne comme un raccourci visuel qui, en introduisant une intertextualité cinématographique, permet l'économie d'une plus grande explication. Elle constitue, pour Jean, une forme de langage parallèle, qui vient compléter son recours fréquent au dictionnaire pour décrypter le vocabulaire courant.

Luc, qui aime le cinéma au moins autant que Jean, accorde comme lui un grand crédit aux productions hollywoodiennes. Se rendant compte que l'existence qu'il mène avec Léonce et Vanderputte n'est pas normale, il cherche à saisir le sens de la vie en regardant encore et encore les quelques objets que son père lui a laissés. Mais ceux-ci sont muets, et Luc se tourne finalement vers le seul modèle qu'il pense pouvoir saisir, celui des films américains. Le modèle cinématographique réapparaît dans tous les moments importants de son existence et, lorsqu'il finit par s'apercevoir que la seule solution qui lui reste est de tuer Vanderputte, l'instant primordial qu'il est en train de vivre le renvoie une dernière fois au cinéma : « la vie s'était arrêtée [...] comme un film qui se fige brusquement sur une image »⁴.

Omniprésent pour ces personnages, le modèle offert par les films hollywoodiens propose une grille de lecture réconfortante pour décrypter les éléments incompréhensibles d'une vie bien éloignée de la logique et de la facilité des scènes de cinéma. Les personnages, admirant le caractère et la manière d'agir des acteurs dans leurs films favoris, les utilisent comme références pour trouver la force qui leur manque. Les rôles interprétés sur grand écran par les vedettes de Hollywood dessinent des portraits idéaux de figures héroïques et rassurantes qui, remplaçant les héros de l'histoire et les saints, deviennent des idéaux que les spectateurs conquis tentent d'atteindre.

¹ *Id.*- p. 16. Cecil B. DeMille a réalisé deux versions de ses *Dix Commandements*, la première, en noir et blanc et muette, en 1923, la seconde, qui sera son dernier film, en 1956, avec Charlton Heston dans le rôle de Moïse.

² *Id.*- p. 253.

³ *Ibid.* *The Adventures of Robin Hood*, avec Errol Flynn dans le rôle titre, date de 1938.

⁴ *Le Grand Vestiaire.*- p. 303.

Luc et Léonce, dans *Le Grand Vestiaire*, sont tous deux des orphelins, que la guerre a projetés trop tôt dans un monde d'adultes. Ils ne peuvent compter sur le soutien d'aucun adulte de référence, les adultes étant, pour eux, des « dudules », une catégorie à part dont ils se méfient, tandis que, dans le cinéma américain, contrairement à la vie ordinaire, tout semble facile et maîtrisable. Luc, pour impressionner Léonce et séduire Josette, rêve de grandir et de laisser derrière lui la faiblesse et la naïveté de l'enfance. Il se dissimule donc derrière certains accessoires qui lui donnent l'impression d'effacer ces traits trop sensibles. Dans les films hollywoodiens, les personnages sont souvent stéréotypés et se reconnaissent grâce à des accessoires récurrents. Égaré dans un monde qu'il ne comprend pas, Luc s'accroche à ces éléments codifiés pour tenter de se composer une nouvelle identité plus significative. Décidant de « s'occuper très sérieusement de [son] apparence physique »¹, il s'affuble d'« un superbe poil de chameau, [d']un feutre beige et [d']une écharpe de soie »², et emprunte à Léonce un autre élément essentiel, une arme de taille respectable : « un gros Mauser »³. Ces accessoires sont autant d'éléments qui, sur les écrans de cinéma, construisent le type particulièrement reconnaissable d'un personnage à la Marlowe, le détective interprété par Humphrey Bogart dans *Le Grand Sommeil*. Mais les accessoires empruntés par Luc ne peuvent être décodés qu'à l'intérieur de leur cadre habituel et, sorti des salles de cinéma, le costume qui y paraissait riche en signification n'a plus de sens. Luc, dans les rues de Paris, n'est qu'un enfant déguisé. Ses vêtements mal adaptés sont des éléments d'un comique qui répond à celui défini par Bergson : les vêtements suscitent le rire lorsque « notre attention est appelée [...] sur le costume » et que « nous le distinguons absolument de la personne »⁴. Le vêtement devient alors un déguisement, qui nous semble « [plaqué] artificiellement, parce qu'[il] nous surprend »⁵. Même si Luc tente de puiser dans ces vêtements et objets la force et l'assurance qui lui manquent, ceux-ci ne sont jamais que des masques qui ne peuvent le transformer, proches de ce masque de carnaval décrit par Bakhtine : « le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets »⁶. Luc ne parvient donc pas à effrayer les employés d'une banque qu'il cherchait, ainsi vêtu, à braquer et en déduit

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Henri Bergson.- *Le Rire*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1995.- p. 30.

⁵ *Id.*- p. 31.

⁶ Mikhaïl Bakhtine.- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.- Paris : Gallimard, 1970.- p. 49.

qu'« ils ne devaient pas aller souvent au cinéma »¹. L'échec de Luc est ironiquement réduit à une différence de culture. L'effet de citation qui donne son sens au costume qu'il porte ne peut être décelé par ceux qui en ignorent les références.

Comme Luc, Josette cherche également à imiter l'actrice à laquelle elle rêve de ressembler lorsqu'elle tente d'appliquer comme une recette menant au succès le procédé qui aurait permis à Lauren Bacall d'obtenir sa célèbre voix. Puisque « la grande vedette »² aurait construit sa voix « avec du sex-appeal dedans »³ en allant chaque matin sur une montagne pour « [gueuler] de toutes ses forces pendant des heures »⁴, Josette décide de faire de même. Mais, si Lauren Bacall a réussi à obtenir un nouveau timbre de voix ainsi qu'« un contrat, et maintenant c'est une grande artiste, même qu'elle a épousé Humphrey Bogart »⁵, il n'en est pas de même pour Josette qui parvient tout juste à s'abîmer les cordes vocales. Gary, en montrant l'échec des deux personnages à ressembler à leurs acteurs favoris, transforme le modèle rêvé en idéal inaccessible et suggère que Luc et Josette ne cherchent pas des réponses au bon endroit.

Le titre du *Grand Vestiaire* ressemble d'ailleurs à celui l'un des succès de Bogart⁶, *Le Grand Sommeil*, dont il pourrait bien constituer un écho. Le groupe d'adolescents évolue dans un univers qui rappelle tout à fait celui des films noirs qu'ils visionnent. Le Paris désorganisé de l'après-guerre dans lequel ils vivent s'approche des cadres urbains dégradés qui caractérisent le genre, où la ville est « une jungle, où le chantage, le vice, la corruption, la mort violente se rencontrent à chaque coin de rue »⁷. Les trafics et braquages commis par les personnages y ajoutent les délits nécessaires – « un film "noir" est [...] un film réaliste et criminel, ce qui veut dire qu'il y a toujours délit, que ce soit une simple "combine" ou une série de meurtres »⁸. Quant à Josette, qui provoque Luc en « remuant les hanches et en laissant derrière elle un sillage de parfum »⁹, elle représente l'indispensable femme fatale qui gravite autour des personnages centraux. Mais à ce schéma manque l'élément principal,

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 92.

² *Id.*- p. 37-38.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Réalisé en 1946 par Howard Hawks, *Le Grand Sommeil (The Big Sleep)* est tiré d'un roman de Raymond Chandler, sur un scénario notamment écrit par William Faulkner. Bogart y incarne l'un des « détectives privés les plus importants de la littérature américaine, Philip Marlowe », dans un film qui « est encore jugé aujourd'hui, à juste titre, comme un des plus importants de la décennie, sans doute parce qu'il compte à son générique quelques noms indissociables du film noir ». (François Guérif.- *Le Film noir américain*.- Paris : Denoël, 1999.- p. 137.)

⁷ *Id.*- p. 29.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 37.

le héros fort et puissant. Les tentatives pathétiques de Luc et Josette font d'eux des déracinés, qui oscillent entre le monde de l'enfance et celui, hypothétique, d'un âge adulte idéal incarné par les acteurs américains. Dans *La Bonne Moitié*, seul le cadet du groupe, Velours, conservera ces rêves d'enfance ; reprenant les explications fantaisistes du Raton qui, dans *Le Grand Vestiaire*, rêvait de bandits de cinéma en déclarant « Dites donc, les gars, il y a Pierrot le Fou qui vient de descendre un type devant moi ! »¹, Velours américanise son modèle et l'associe au héros de Luc, en une tirade qui invente un nouveau film américain auquel il peut, pour une fois, prendre part, aux côtés des plus grands².

I.B.3. Cigarette et chewing-gum : enfance et illusion de virilité

Parmi les accessoires que Luc emprunte aux personnages du grand écran figure en place centrale l'indispensable cigarette, fumée avec nonchalance par le héros. Elle compose, avec le chewing-gum, un couple symbolique qui, dans *Le Grand Vestiaire*, accompagne les jeunes personnages et souligne leur rapport au monde. La cigarette, pour Luc, renvoie aux codes des films noirs et il tente de « bâtir toute [sa] personnalité autour d'une cigarette bien serrée entre [ses] lèvres »³, parce que celle-ci lui permet

de fermer à demi un œil et d'avancer un peu la lèvre inférieure dans une moue qui était censée donner à [son] visage une expression extrêmement virile, derrière laquelle pouvait se cacher et passer inaperçue la petite bête inquiète et traquée [qu'il était].⁴

Sans elle, il se sent « défiguré et presque nu, réduit à [ses] véritables proportions »⁵. Comme ses vêtements trop grands, elle est un masque derrière lequel il se cache et grâce auquel, pareil à un acteur qui enfile un costume pour interpréter un rôle, il prétend être un autre.

L'homme qu'il aimerait être apparaît dans ses rêveries héroïques, lorsqu'il s'imagine aux côtés de Butch Robinson, tentant d'échapper à la police et réclamant, « avec du panache »⁶,

¹ *Id.*- p. 158.

² « Dites donc, les gars, il y a Chicago Joe qui vient de descendre un flic devant moi ! [...] Que j'crève sur place si c'est pas vrai ! On était sur les quais pour discuter un hold-up... Soudain il y a un flic qui s'pointe... Un méchant, avec des moustaches... Le flic nous a regardés, puis s'est déboutonné et a commencé à pisser contre le mur... Chicago Joe s'est senti vexé, il croyait que s'était pour le mépriser, alors il a sorti son winchester à répétition et bing ! bing ! bing ! en plein cœur, là... (*il se prend le ventre et mime l'agonie.*) Le flic a continué encore à pisser un peu... puis il est tombé... Alors Humphrey Bogart s'est roulé une cigarette... (*Il mime.*) Il est allé voir le flic... (*Il remonte son pantalon, fait quelques pas, en dur, soulevant les épaules.*) Il l'a retourné avec son pied... (*Il mime.*) à cause de la pudeur... Et puis il a dit : "Pissera plus jamais, celui-là..." » (*La Bonne Moitié.*- p. 49-50.)

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 91.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 89.

une cigarette au moment le plus critique, avant qu'« une rafale de mitrailleuse [lui arrache] la cigarette des lèvres et [fasse] voler le pare-brise en mille morceaux »¹. Elle réapparaît lorsque Léonce lui permet de conduire sa voiture : « la cigarette au bec », il « [quitte] la ville et [fait] de la vitesse sur les routes » en rêvant qu'il est en train de fuir la police aux côtés de Josette. Oubliant la présence de Léonce à ses côtés, il est projeté dans son propre film où il « [entend] de tous côtés des coups de feu » et « [double] des voitures de police bondées d'agents qui essayaient de [lui] barrer la route »². La cigarette, dans ces scénarios qu' imagine Luc, est un symbole de virilité, elle représente une tentative de passage à l'âge adulte.

Elle joue le même rôle pour Léonce, notamment lorsque Luc le retrouve pour la première fois après la mort de Josette. La scène où il l'accueille regroupe un ensemble de clichés soigneusement choisis pour mettre en scène son personnage d'homme accompli qui maîtrise son destin :

La première chose que je vis fut une fille qui s'habillait dans un fauteuil. Elle ne tourna même pas la tête et continua à enfiler ses bas. Léonce était assis sur le divan, le col du pardessus relevé, le chapeau sur la tête. Il fumait.³

L'inévitable cigarette complète ce décor qui semble tiré d'un film noir, pour le seul bénéfice de Luc. Léonce poursuit sa tentative d'identification à leurs références communes en évoquant avec assurance les braquages qu'il aurait commis et ses grands projets d'avenir.

La cigarette est, au même titre que le chapeau et le pardessus, l'un des éléments constitutifs de ce personnage qu'ils idéalisent. Elle accompagne donc Luc tout au long de son aventure, intervenant lorsqu'il cherche à se donner du courage ou à adopter une apparence virile. C'est ainsi qu'il pourra réussir à bégayer un « je t'aime » à Josette, caché derrière sa cigarette⁴, rêver devant sa poitrine avec « la cigarette stupidement plantée dans la bouche et qui [le] faisait pleurer d'un œil »⁵ ou dépasser ses peurs pour commettre un braquage : « Je sentis mes genoux mollir, trembler. Je mis une cigarette dans ma bouche. »⁶ Dans la grande tradition des films de gangsters, Luc veut accomplir son premier braquage pour les beaux yeux d'une fille et y entraîne Josette en lui déclarant qu'il l'emmène « au cinéma »⁷ –

¹ *Ibid.*

² *Id.* - p. 123.

³ *Id.* - p. 185.

⁴ *Id.* - p. 115.

⁵ *Id.* - p. 116.

⁶ *Id.* - p. 118.

⁷ *Id.* - p. 117.

l'acteur étant, pour cette fois, lui-même. Mais l'apprenti gangster n'est pas doué et il oublie de repartir avec la caisse. Son premier vol à main armée n'a donc qu'un butin symbolique composé d'un paquet de cigarettes¹, et d'une boîte d'allumettes qu'il réclame en une parodie de réplique de gangster confirmé : « Des allumettes, et vite ! »²

La cigarette vient s'opposer, en ce sens, à un autre accessoire lié à la culture américaine, le chewing-gum. Luc et Léonce sont, de manière récurrente, décrits en train de « mâcher du chewing-gum », en un rappel constant de leur relation avec l'Amérique – le chewing-gum appartient aux objets que leur fournissent les G.I. Contrairement à la cigarette, qui évoque les acteurs américains dans leur rôle le plus actif, le chewing-gum souligne plutôt la jeunesse des personnages et ne se transforme pas en masque qui accompagne l'action. Il apparaît ainsi dans des scènes où Luc et Léonce, comme au cinéma, regardent des images et des situations se dérouler devant eux. Au début de leur aventure, Léonce, rêvant devant les pages d'un magazine, sans encore tenter d'imiter les gestes de ses héros, « [mâche] tristement son chewing-gum »³ en admirant une photographie de Betty Grable. Luc assiste de la même manière, distante et silencieuse, à l'une des disputes animées entre Vanderputte et Kuhl, les « [regardant], tapi dans [son] coin, mâchant [son] chewing-gum, comme au cinéma »⁴. Les deux hommes n'ont alors pas révélé leurs sombres secrets à Luc, qui les envisage comme un simple divertissement :

Ils m'amusaient, ils ne me faisaient pas encore peur et je ne comprenais rien à leur souffrance, à leur solitude, au destin qui les avaient détournés du chemin des hommes et les avaient transformés peu à peu en monstres curieux.⁵

Léonce se trouve dans une situation similaire lorsqu'il rend visite à Sacha, en emmenant Luc pour la première fois, « histoire de rigoler »⁶ ; Léonce apprécie les drames joués par Sacha, qu'il trouve « vraiment marrant »⁷. Chez lui, il est au spectacle et, en pénétrant dans son appartement, il accomplit donc le même rituel et « [met] dans sa bouche un bâton de chewing-gum »⁸. Il mâche encore son chewing-gum dans l'église qu'il fait visiter à Luc⁹, lieu d'un culte qu'aucun d'eux ne pratique ; l'église, dissociée de son caractère religieux,

¹ Les cigarettes sont des Baltos, ancienne marque française dont le paquet mentionnait un approprié « goût américain ».

² *Id.* - p. 119.

³ *Id.* - p. 59.

⁴ *Id.* - p. 76.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.* - p. 98.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.* - p. 99.

⁹ *Id.* - p. 110.

n'est qu'un décor qu'ils observent avec curiosité. Puis, dans un dernier moment d'insouciance, Luc et Léonce attendent dans une cage d'escalier l'instant propice pour ce qui sera leur ultime braquage en contemplant le début du printemps et l'arrivée de leurs futures victimes à travers une fenêtre ; Léonce « [mâche] son chewing-gum en regardant passer le ciel »¹, admirant les images que projette cet écran naturel, rêveur et confiant, avant le drame qui mettra fin à leur vaine tentative de personnifier des gangsters de cinéma. Le chewing-gum désigne Luc et Léonce comme des spectateurs, emportés par des rêveries passives.

Le rôle différent attribué aux cigarettes et au chewing-gum est apparent à l'hôpital où Luc et Léonce ont accompagné Josette. Alors que, dans ses rêveries nourries par le cinéma, Luc promettait à Josette de la sauver des situations les plus critiques, il ne peut, confronté à la réalité, rien faire pour l'aider. Abandonnant ses rôles idéaux, il se réfugie, avec Léonce, dans une attente qui souligne leur impuissance, où ils « [mâchent] silencieusement [leur] chewing-gum »². L'interdiction de fumer qui leur a été signifiée prend un sens symbolique : les figures héroïques auxquelles ils voulaient croire ont été abandonnées à la porte de l'hôpital. Lorsque l'autorisation de fumer leur est finalement accordée, leur cigarette reste éteinte. Il est trop tard pour sauver Josette, et l'accessoire qui accompagnait leurs rêves révèle son impossibilité à leur apporter la force et le pouvoir des héros de cinéma :

Encore un jour passa, nous étions pelotonnés dans nos fauteuils, dans nos manteaux trop grands, accrochés à nos cigarettes que nous oublions d'allumer, regardant la porte s'ouvrir et se refermer, les gens aller et venir de plus en plus vite, l'infirmière traverser l'antichambre en courant...³

Les cigarettes éteintes s'associent à cette confrontation brutale avec la réalité. Luc et Léonce, masques tombés, ne sont plus que des adolescents blessés. Quelques accessoires n'ont pas pu changer leur nature profonde et Luc, en admirant la virilité de Bogart, se trompait finalement de cible. Chez Gary, la puissance virile n'est pas ce qui constitue vraiment un homme, et Luc s'apercevra trop tard que la tendresse qu'il éprouve pour Josette « [le] rapprochait plus de l'âge d'homme et de la vraie virilité que tous les airs de dur qu'[il] [essayait] en vain de [se] donner »⁴.

¹ *Id.*- p. 220.

² *Id.*- p. 169.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 114.

I.B.4. Un modèle héroïque persistant

Les personnages qui, devenus adultes, gardent un rapport émerveillé au monde du cinéma sont ceux qui ont su garder une part d'enfance. Les figures héroïques empruntées au cinéma sont généralement reliées à la jeunesse, à des souvenirs passés. Rainier, dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, personnage qui, justement, questionne le passage des années, retrouve ainsi Humphrey Bogart comme une figure d'un passé révolu. Laura, sa jeune compagne, souligne en effet l'ambivalence du personnage en lui demandant : « Pourquoi es-tu toujours vêtu de la même façon, Jacques, un peu Humphrey Bogart, chapeau et tout, comme sur tes photos d'il y a trente ans ? »¹

Parmi ces adultes aux rêves d'enfants, deux personnages se démarquent : Lenny qui, dans *Adieu Gary Cooper*, ne parvient pas à se défaire de l'image du héros de son enfance, et Willie, qui, dans *Les Couleurs du jour* et *Les Clowns lyriques*, trouve dans les figures de son passé le réconfort dont il a besoin. Tous deux, contrairement à Luc et Léonce, ont en commun d'être américains. Leurs imaginaires ne sont donc pas orientés de la même manière, mais ils comportent un certain nombre de points communs puisque, si Luc et Léonce rêvent d'une Amérique mythique qu'ils ne connaissent pas, Lenny et Willy se tournent également vers une Amérique idéale, symbolisée par quelques héros éternels, qui leur semble justement attirante parce qu'elle ne partage pas les traits sombres de leur réalité quotidienne.

L'aventure hors-la-loi vécue par Lenny dans *Adieu Gary Cooper* rappelle d'ailleurs par certains aspects celle de Luc, mais d'un Luc qui aurait grandi, conservant quelques souvenirs de ses rêves d'enfant que la réalité autant que sa foi décroissante dans l'Amérique et le rêve américain viennent brouiller. Engagé dans un trafic d'or, Lenny cherche à comprendre l'Algérien qui l'emploie, en le rattachant à une figure archétypale. Tout de noir vêtu, il est une figure parfaite de méchant de cinéma. Son costume – « Petit chapeau poil de quelque chose, souliers de daim noir, shantung noir, lunettes noires. De l'imagination, quoi »² – est assorti à son bateau : « Le yacht était vraiment beau, tout noir »³ et seule sa voiture ne s'accorde pas à son personnage : « La Ford n'était d'ailleurs pas noire. Verte. Elle devait pas être à lui »⁴, en conclut Lenny. La conformité du personnage au stéréotype

¹ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 139. Un portrait dans lequel on pourrait également reconnaître Gary lui-même.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 71.

³ *Id.*- p. 113.

⁴ *Id.*- p. 82.

du méchant qu'il représente rassure Lenny : « Ce mec, Ange, c'était une certitude »¹. L'Ange noir de funeste augure ne faillira pas à son rôle en introduisant le drame dans la vie de Lenny. L'Américain a donc sa propre interprétation des gestes d'Ange, appliquant sur sa situation un scénario conforme aux films hollywoodiens. Les réponses désinvoltes d'Ange lorsque Lenny tente de le dissuader de l'employer pour ses transports d'or lui semblent alors être des indices que le trafiquant lui réserve une fin tragique : « il comprit. *Ils en savaient trop, tous les deux, Lenny et la même.* »² L'italique accentue l'aspect dramatique de cette révélation supposée, qui est un parfait cliché de film de gangster. Lenny finit par soumettre son interprétation à Ange, au grand amusement de celui-ci :

- Tu vas nous bousiller tous les deux, voilà.
- Pourquoi je ferais une chose pareille, Lenny ?
- J'ai vu ça, quand tu as mis ton chapeau.³

Dans ce scénario personnel, Lenny, retrouve des repères connus, le fonctionnement des films qui le renvoient à son enfance : « Ils allaient les bousiller tous les deux, ensemble, ça finit toujours bien, comme au cinéma. C'était la première fois depuis longtemps que quelque chose se mettait enfin à tenir debout. »⁴ Le lien qu'il établit avec les structures attendues des films de gangsters le replace dans un univers maîtrisable, moins incertain que l'inconnu des sentiments amoureux qu'il découvre avec Jess.

Lenny se place lui-même dans le rôle d'un élément essentiel associé à ce genre de film : le héros fort et puissant qui vient rétablir la justice. Il refuse donc de mentir à Jess et de l'utiliser pour passer de l'or grâce à sa voiture diplomatique, tout en s'étonnant d'avoir osé cette soudaine affirmation : « Il ne savait pas ce qui l'avait pris ni d'où ça venait, une connerie pareille »⁵. Il y voit deux explications complémentaires :

De ses ancêtres pionniers, peut-être, ces ancêtres dont son père lui rebattait les oreilles lorsqu'il était gosse. [...] Ou alors c'était peut-être un truc psychologique, il était retombé en enfance, tout à coup, comme lorsqu'il écrivait à Gary Cooper pour lui dire qu'il voulait être cow-boy.⁶

Sortant malgré lui de la réserve qu'il s'était imposée pour défendre Jess, Lenny met à distance ses actes et sentiments en les rattachant à des modèles de son enfance. Il se dévalorise ironiquement, par le biais de ses références cinématographiques, en cherchant

¹ *Id.*- p. 71.

² *Id.*- p. 215.

³ *Id.*- p. 216.

⁴ *Id.*- p. 217.

⁵ *Id.*- p. 143.

⁶ *Ibid.*

des explications extérieures et rationnelles à ses bons sentiments. Ces éléments forment finalement un tout, l'Amérique, les héros du cinéma et l'attention portée aux autres êtres humains sont autant de pièces de ce puzzle complexe dont il aimerait ne plus faire partie. Mais son sursaut de conscience ne sera que provisoire :

Il avait fait un petit rêve, il avait rêvé qu'il était quelqu'un d'autre. Le genre de type qui se fait tuer pour quelque chose, contre quelque chose. Le bon mec qui triomphe toujours à la fin. Un héros, quoi. On commence par trimballer une photo dans sa poche, et puis on finit par se faire son cinéma. La photo de Coop, il allait la balancer dans une poubelle.¹

Il retrouve une part de sa précieuse aliénation en rejetant ces modèles idéaux trop difficiles à imiter, renvoyant le rêve américain, « l'honnêteté, le bon gagne toujours à la fin, tu aimeras ton prochain » à des images vues uniquement « au cinéma, en technicolor »². Le constat est, en même temps, d'une ironie désespérée puisque, selon l'analyse de Lenny, le seul endroit où le Bien peut gagner, où l'héroïsme peut exister, est dans les films américains, dans un imaginaire dépassé, lié à l'enfance des personnages et, d'une certaine manière, à celle de leur pays, avant une ère de doute, nationale et personnelle.

Le héros de Luc et celui de Lenny, Humphrey Bogart et Gary Cooper, ne sont pas associés au même genre de personnages, et leurs rôles renvoient à deux Amériques différentes. Comme l'analyse Hervé Bazin en rendant hommage à Bogart après sa mort, « la popularité de Bogart est virile »³. Il est « typiquement l'acteur-mythe de la guerre et de l'après-guerre »⁴, le héros ambigu de films noirs dont la teneur même l'éloigne de Gary Cooper qui renvoie, lui, au monde plus simple et moins pessimiste des westerns et des cow-boys :

On voit bien en tous cas en quoi Bogart diffère des héros de l'avant-guerre dont Gary Cooper pourrait être le prototype : beau, fort, généreux, exprimant bien davantage l'optimisme et l'efficacité d'une civilisation que son inquiétude. Même les gangsters sont du type conquérant et activiste, héros de westerns dévoyés, forme négative de l'audace industrielle. Seul peut-être George Raft laisse entrevoir dès ce temps cette introversion, source d'ambiguïté que le héros du *Grand sommeil* portera au sublime.⁵

Bogart, évoluant dans une atmosphère sombre et évoquant une Amérique qui se remet en question, trouve sa place dans l'univers du *Grand Vestiaire*. Gary Cooper, quant à lui, était, comme le dit Gary, « un cow-boy par ses rôles »⁶, qui s'était fait une spécialité des films de

¹ *Id.*- p. 144.

² *Ibid.*

³ Hervé Bazin.- « Mort d'Humphrey Bogart ».- *Le Goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain dans « Les Cahiers du cinéma »*/Antoine de Baecque, dir.- Paris : 2001, Cahiers du cinéma.- p. 42.

⁴ *Id.*- p. 44.

⁵ *Id.*- p. 45.

⁶ « Gary Cooper : un homme discret et torturé ».- *Candide*.- 18-25 mai 1961.- p. 7.

western¹ – la filmographie de l'acteur est loin de ne comporter que des westerns, mais c'est surtout à ce genre que se réfère ici Gary. Contrairement à l'univers incertain des films noirs, les westerns de Gary Cooper tendent à proposer une vision morale du monde. C'est cette figure rassurante de Gary Cooper qui viendra aussi au secours d'une Stéphanie perdue dans de dangereuses aventures au Haddan ; alors qu'elle parcourt la ville en plein cauchemar, elle dépasse un cinéma dont elle entrevoit les affiches et se sent un instant réconfortée par les « bons visages rassurants de James Stewart et de Gary Cooper »².

Pour Lenny, ces acteurs sont liés à un passé révolu, passé de l'Amérique et passé du personnage, qui pouvait, dans son enfance, croire plus facilement en Gary Cooper et au rêve américain. Pour Luc, à l'inverse, grandir pour rejoindre le monde des adultes est un but affirmé ; comme il s'en explique :

Les dudules étaient infiniment plus puissants que nous et cependant, ils nous redoutaient et nous le savions. [...] Il s'agissait pour nous, avant tout, de durer, de doubler un cap dangereux : nous avions quinze, seize, dix-sept ans, il nous fallait nous faufiler jusqu'à l'âge de vingt et un ans pour être acceptés enfin au sein d'une communauté complice. [...] Il nous fallait nous camoufler, nous glisser inaperçus jusqu'à l'âge d'homme : c'était une règle du jeu et nous comprenions parfaitement ce genre de règles. Pour mieux nous cacher, nous imitions les gestes et les vêtements des adultes, leur langage, leurs silhouettes, seuls nos visages nous trahissaient.³

Le cinéma américain ne compose d'ailleurs pour lui qu'une première étape et il finit par abandonner ses rêves d'enfant. Seule la première partie du *Grand Vestiaire* est baignée dans le cinéma, avant que Luc, avec les braquages et les morts successives de ses amis, oublie ses premiers modèles et soit projeté dans la réalité. Juste avant la mort de Léonce, la scène précédant le premier braquage de Luc pour impressionner Josette est reproduite, mais Luc ne s'y réfère plus aux mêmes instances. Lors de la première scène, Luc « [serrait] de sa main moite l'arme sous [son] bras ; [ses] jambes étaient molles, [ses] genoux tremblaient, [sa] gorge essayait en vain d'avalier quelque chose, qui refusait de passer »⁴, et il priait alors silencieusement : « Humphrey Bogart, sauve-moi ! [...] Humphrey Bogart, sauve-moi ! Ne m'abandonne pas, c'est pas le moment. »⁵ Quelques temps plus tard, Josette a succombé à la tuberculose, Luc a déjà quelques braquages et vols de voitures derrière lui et ses séances de cinéma sont comme un souvenir lointain. La scène n'est plus baignée de l'irréalité du

¹ Interrogé par Gary sur ses prochains projets de film, il lui aurait ainsi répondu : « Mais enfin, comment, quel genre de film je suis en train de faire, mais voyons toujours le même film depuis vingt-cinq ans, bien entendu. » (*Ibid.*)

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 140.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 83.

⁴ *Id.*- p. 91.

⁵ *Ibid.*

cinéma mais est tragiquement réelle ; Luc y retrouve des sentiments similaires lorsque la voiture refuse de démarrer, « [frissonnant], enfoncé dans [son] poil de chameau, le ventre vide, incapable de bouger »¹, mais sa prière est différente : « Sacha Darlington, protège-moi ! Sacha Darlington, protège-moi ! »². Le héros de cinéma a laissé la place à un fétiche grotesque puisé dans la vie réelle. Bogart devait le pousser à agir, Sacha, lui, doit simplement lui porter chance, empêcher que l'aventure se termine mal. Après ce dernier acte raté, Luc se sent soudain vieillir. Se confondant avec Vanderputte, un instant il est « encore jeune, [il n'a] que dix-sept ans »³, celui d'après, il n'est « pas si vieux que ça, pourtant, soixante-sept ans »⁴. En « [retournant] parmi les hommes »⁵, Luc abandonne son imaginaire d'enfant et n'est plus confronté qu'à la tragique et décevante réalité.

La réalité est justement ce que Willie Bauché, le mari trompé des *Couleurs du jour* et des *Clowns lyriques*, se refuse à accepter. Suivant un parcours inverse de celui de Luc, il retrouve les modèles de son enfance pour s'éloigner de sa vie d'adulte. Malgré tous ses efforts pour le cacher, Willie a gardé une part d'enfance dont il ne parvient pas à se défaire. Elle apparaît dans son physique, marqué par « une fossette au menton qu'une moue savamment enfantine venait parfois creuser »⁶, et dans son « visage d'adolescent qui ne semblait devoir jamais vieillir »⁷ alors qu'il « approche de la quarantaine » ; elle surgit lorsque la réalité vient soudain briser le masque qu'il a soigneusement composé :

Il campait néanmoins de mieux en mieux son personnage de cynique endurci entièrement à l'abri des vagissements du cœur – le cœur, disait-il, cet éternel nouveau-né –, et avait même presque réussi à oublier l'enfant qu'il cachait si soigneusement aux yeux du monde et qui réclamait à hauts cris sa part d'amour et de merveilleux, lorsqu'un coup bas du destin le précipita en pleine authenticité.⁸

Ce double enfantin surgit dans ses moments de faiblesse, qui sont aussi ceux où il convoque des figures héroïques issues du cinéma pour lui porter secours. L'enfant fragile dissimulé derrière l'homme cynique réclame l'aide de ces modèles à qui tout semble possible. Pour tenter de sauver son mariage, Willie Bauché s'adresse à un personnage qu'il imagine issu d'un film américain : il ne choisit pas Soprano, le garde du corps qu'il engage, pour ses qualités réelles – il aura avec lui principalement des relations indirectes – mais pour celles

¹ *Id.*- p. 223.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 230.

⁴ *Id.*- p. 231.

⁵ *Id.*- p. 305.

⁶ *Les Clowns lyriques.*- p. 14.

⁷ *Id.*- p. 57.

⁸ *Id.*- p. 17.

qu'il décide de lui attribuer. Le Soprano réinventé par Willie lorsqu'il s'imagine en réalisateur de sa propre vie répond au stéréotype des personnages des films de gangsters. Lorsqu'il tente de l'identifier, Willie se tourne donc naturellement vers ses modèles de cinéma :

[Il] arrivait à Willie de chercher, à la sortie de l'hôtel, alors qu'Ann signait des autographes, une silhouette, un visage – quelqu'un à qui il aurait confié le rôle de Soprano. Mais il n'avait jamais vu personne qui lui avait paru digne de George Raft, dans *Scarface*, ou de Jack Palance, dans *Adieu Rio*. Il ne fallait pas trop demander à la réalité.¹

Le héros qui pourra sauver Willie ne peut appartenir à la réalité qu'il rejette, il se doit de ressembler aux personnages idéaux qui peuplent les films. Pour recruter Soprano, Willie s'est tourné vers Belch, qui travaille pour Hollywood, et, face à lui, est redevenu une fois de plus un enfant :

Belch était peut-être le seul homme que Willie admirât sincèrement et il se sentait en sa présence un tout petit garçon, sentiment qu'il s'efforçait de cacher de son mieux, mais que l'autre semblait avoir percé à jour.²

Malgré ses réticences à encourager les phantasmes de Willie – « Laissez ces histoires-là à la télévision »³, tente-il de le raisonner –, Belch finit par céder à sa demande, lui donnant quelques instructions énigmatiques aptes à satisfaire son imaginaire cinématographique.

Les héros puissants du cinéma américain, de même qu'ils aident Luc à réinventer sa réalité en lui donnant, illusoirement, la virilité qui lui manque, confient ensuite leurs pouvoirs à Willie pour lui faire oublier le départ d'Ann. Abandonné par sa femme, Willie convoque son propre héros à la rescousse :

Il y avait un personnage qu'il aimait particulièrement : il s'appelait Mighty Mouse, c'était une souris casquée d'or et drapée de pourpre, qui arrivait toujours à votre secours au dernier moment à bord d'un engin à réaction et qui punissait le traître et rétablissait la situation.⁴

Sans doute plus connue du public américain que français, Mighty Mouse, créée par Paul Terry, s'inspirait du succès récent de Superman et apparut en 1942 dans un premier dessin animé, *The Mouse of Tomorrow*⁵. Le personnage associait une apparence à la Mickey Mouse avec une combinaison, une cape rouge et des pouvoirs surnaturels évoquant

¹ *Id.*- p. 53-54. Réalisé par Howard Hawks en 1932, *Scarface*, inspiré de la vie d'Al Capone, est un film de gangsters dont la violence et l'absence de morale affolera la critique ; George Raft, ancien danseur, y incarne « le balafre », un gangster avec un cœur. *Adieu Rio* ne semble pas apparaître dans la filmographie de Jack Palance ; peut-être le titre renvoie-t-il au *Sorcier du Rio Grande* où cet acteur célèbre pour ses traits marqués et qui a interprété de nombreux rôles de méchants, notamment dans des westerns, adopte en 1953 l'apparence d'un chef indien.

² *Id.*- p. 47.

³ *Id.*- p. 49.

⁴ *Les Couleurs du jour.*- p. 148.

⁵ Jeff Lenburg.- *The Encyclopedia of Animated Cartoons.*- New York : Facts of File, 1991.- p. 97-98.

l'invincible Superman¹. Mighty Mouse sera, en 1955, adapté pour la télévision en une série animée à succès. Cette sympathique souris qui évolue dans un monde simple de dessin animé, où elle porte secours à ceux qui réclament son aide au cri de « Here I come to save the world », combine les deux éléments recherchés par Willie : elle renvoie à la fois, par sa nature de souris de dessin animé, à l'univers de l'enfance, en une forme de régression absolue, et se présente comme un personnage justicier œuvrant pour le bien, capable d'apporter des solutions à de nombreux problèmes.

La référence à Mighty Mouse disparaît dans *Les Clowns lyriques*², enlevant une explication au rêve de Willie qui, après avoir évoqué l'héroïque souris volante, s'endort et « [rêve] qu'il s'envolait »³, mais elle est récurrente dans *Les Couleurs du jour*. Lorsque Ross, un représentant du studio vient l'interroger sur l'absence d'Ann, la souris fait une nouvelle apparition et aide Willie en repoussant la réalité à laquelle il refuse d'adhérer, pour en construire une nouvelle qui lui convient mieux :

Mighty Mouse était le plus fort dans tous les domaines, dans les airs et sur la terre, où il descendait une fois de plus, drapé de pourpre, pour faire triompher la vertu. Il était même capable de battre les puissants réalistes sur leur propre terrain.⁴

Le vol rassurant du personnage est menacé lorsque Ross remet en question l'amour d'Ann, en suggérant qu'Ann est restée avec Willie par pitié : « Mighty Mouse faillit se casser la gueule par terre, mais il ne cligna même pas de l'œil »⁵. La souris américaine rejoint les scénarios burlesques auxquels Willie emprunte de nombreuses références. Willie continue à chercher sa compagnie lorsque la réalité devient trop pesante, rêvant de « passer de l'autre côté », « chez Pluto, chez Charlie Chaplin, chez Mighty Mouse, chez les frères Marx. Se réfugier dans un *comic-strip*. Se retrouver dans cet univers merveilleux où l'on peut tomber de la lune sur la terre et se relever sans une bosse »⁶.

Willie héberge également un double de la souris héroïque, Mickey Mouse, la souris de Walt Disney, qui représente l'enfant sommeillant en Willie. Lorsqu'il rencontre Ann, la sensibilité qu'il tente de dissimuler sous son air cynique réapparaît, symbolisée par Mickey :

¹ Voir Annexe 2.3.

² Gary a sans doute jugé, dans la réécriture de son texte, que le dédoublement de la souris de dessin animé en deux personnages, Mickey Mouse et Mighty Mouse, n'était pas indispensable, d'autant que la deuxième n'atteignait certainement pas la renommée de la première pour le public français de l'époque.

³ *Les Couleurs du jour*.- p. 148./*Les Clowns lyriques*.- p. 164.

⁴ *Les Couleurs du jour*.- p. 170.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 175-176. Le « *comic-strip* » est une bande dessinée.

Il fut même sur le point d'oublier le petit Mickey Mouse qui vivait à l'intérieur et qui réclamait à hauts cris sa dose quotidienne de merveilleux – le petit Mickey Mouse, qu'il fallait cacher à tout prix aux yeux des femmes avec lesquelles il couchait et des adultes en général.¹

Soulignant le parallélisme entre la souris de dessin animé et l'enfance, Mickey est, à cet endroit, dans les *Clowns lyriques*, remplacé par un enfant².

Les modèles américains issus du cinéma constituent pour les personnages des figures stables et rassurantes qui leur proposent à la fois un soutien, des grilles de lecture pour un monde qu'ils peinent à comprendre et des apparences derrière lesquelles se cacher. Dans ce rapport qui se dessine entre le rêve américain et le monde de l'enfance, l'Amérique rejoint ce que Bachelard appelle « les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel, entre la vie réelle et la vie imaginaire »³. L'attrait des jeunes générations pour la nouveauté que représente l'Amérique y est complété par une recherche de repères et de modèles, que la société qui les entoure ne leur offre souvent pas. Ce rapprochement ne limite pas pour autant la sphère d'influence du modèle américain à la seule jeunesse. L'Amérique constitue en effet pour les personnages de tous âges et de toutes nationalités une réserve apparemment inépuisable de rêves et d'espoirs.

II. Le pays de l'incroyable et des miracles

L'Amérique a peut-être « déjà été découverte »⁴, brisant les espoirs pionniers de Ludo mais, lorsque les personnages l'évoquent, ils l'auréolent du même mystère, des mêmes espoirs que les explorateurs qui voyaient en l'Amérique un « nouveau monde » :

Nouveau Monde comme autre monde dans sa veine exotique et primitiviste, mais aussi comme monde autre, pays du désir et du futur : espace vierge américain face à la vieille Europe trop encombrée d'histoire.⁵

L'Amérique, parce qu'elle apparaît comme un lieu différent, permet au rêve de se parer de toutes les caractéristiques les plus fabuleuses, donnant l'impression que chaque problème peut y trouver une solution.

¹ *Id.*- p. 36.

² Willie « avait même presque réussi à oublier l'enfant qu'il cachait si soigneusement aux yeux du monde et qui réclamait à hauts cris sa part d'amour et de merveilleux ». (*Les Clowns lyriques.*- p. 17.)

³ Gaston Bachelard.- *La Poétique de la rêverie.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1984.- p. 106.

⁴ *Les Cerfs-volants.*- p. 72.

⁵ Pierre Rivais.- « L'invention de l'Amérique ».- *Europe.*- n°756, avril 1992.- p. 4.

II.A. L'Amérique, pays de l'extraordinaire

II.A.1. La différence américaine

Ce qui ne se conçoit pas ailleurs, ce qui manque ou devrait, selon les personnages, exister, semble avoir toutes les chances de prendre consistance sur le territoire américain. Pays immense aux identités multiples, les États-Unis deviennent le pays de la démesure, de l'extraordinaire et de tous les possibles. Bizien qui, dans *La Tête coupable*, dirige le tourisme tahitien, se réfère sans cesse à ce modèle encombrant : ses créations menacent toujours d'être détrônées par des productions américaines plus impressionnantes. Il veut ainsi se dépêcher de mener à bien son projet d'une « reconstitution miniaturisée des hauts lieux de l'humanité depuis l'étape biblique »¹, avant d'être devancé par une Amérique qui, forcément, « [procéderait] à la reconstitution avec des moyens plus grands »². Cette association entre l'Amérique et l'extraordinaire était déjà soulignée par Tocqueville :

L'Américain habite une terre de prodiges, autour de lui tout se remue sans cesse, et chaque mouvement semble un progrès. L'idée du nouveau se lie donc intimement dans son esprit à l'idée du mieux. Nulle part il n'aperçoit la borne que la nature peut avoir mise aux efforts de l'homme ; à ses yeux, ce qui n'est pas est ce qui n'a pas été tenté.³

Chien Blanc, où la société américaine tout entière semble fonctionner sur une échelle différente, évoque d'emblée cette spécificité nationale en présentant Los Angeles un jour de pluie, une pluie américaine qui sort de l'ordinaire : il s'agit d'« une averse démesurée comme le sont la plupart des phénomènes naturels en Amérique lorsqu'ils s'y mettent »⁴. La ville est immédiatement placée sous le signe de l'excès, comme les États-Unis dans leur ensemble, « where everything tends to be more dramatic and violent than elsewhere, with both nature and man trying to outdo each other at their art of showmanship »⁵. Cette tendance se développe par la suite puisque, même dans un contexte plus grave, l'Amérique est encore présentée comme la patrie de tous les records. Comme le note Gary avec une ironie désabusée, qu'il s'agisse de météorologie ou du nombre de victimes de violentes émeutes, « l'Amérique n'a jamais établi de records sans réussir à le battre à plus ou moins brève échéance »⁶. Ces éléments extraordinaires sont fondamentaux pour la création du

¹ *La Tête coupable*.- p. 262.

² *Ibid.*

³ Alexis de Tocqueville.- *De la démocratie en Amérique I*.- Paris : Gallimard, 2006.- p. 586.

⁴ *Chien Blanc*.- p. 9.

⁵ « où tout a tendance à être plus dramatique et violent qu'ailleurs, où la nature et l'homme essayent mutuellement de se surpasser dans l'art de la mise en scène. » (*White Dog*.- p. 4.)

⁶ *Chien Blanc*.- p. 19.

rêve américain des personnages. Ces derniers se tournent en effet vers l'Amérique parce que sa différence apparente laisse la porte ouverte à toutes les réalisations, donne à espérer que, quel que soit le problème qui se pose, la solution pourra s'y trouver. Un tel espoir est proposé à Madame Rosa par son médecin, dans *La Vie devant soi*, lorsqu'il lui vante le modèle d'un « champion du monde »¹ resté dix-sept ans dans un état végétatif. Celui-ci est, forcément, américain, puisque « c'est toujours en Amérique qu'il y a les champions du monde »². En l'imitant, tente de la rassurer le docteur Katz, Madame Rosa pourrait survivre encore de nombreuses années. Mais Madame Rosa n'aspire pas à cette vie artificiellement prolongée par les miracles de la science et, prenant à contre-courant l'attrait habituel des personnages désespérés pour la différence américaine, Momo la rassure en lui expliquant que l'homme, étant américain, pouvait bénéficier de « soigneurs et [d'] installations spéciales »³ puisqu'« en Amérique, ils ont tous les records du monde, c'est des grands sportifs. En France, à l'Olympique de Marseille, il y a que des étrangers »⁴. Madame Rosa, qui ne croit pas aux contes de fées que veut lui raconter son médecin, se distancie alors des autres personnages.

Si l'Amérique peut offrir des réponses qui sortent du commun à ceux qui cherchent un appui extérieur, elle pourra peut-être tendre vers des extrémités encore moins ordinaires et s'approcher d'une toute-puissance proprement miraculeuse où se trouveraient à la fois la réponse à toutes les questions et le dernier recours pour les personnages les plus désespérés.

II.A.2. La presse américaine, vecteur du rêve et de l'espoir

Cette association de l'Amérique et de l'extraordinaire a encore plus de poids lorsqu'elle repose sur une base perçue comme digne de confiance. La presse américaine, qui est bien implantée en dehors de son pays d'origine – de l'Amérique centrale, où le dictateur Almayo suit, « dans un magazine américain »⁵, les opinions internationales à son sujet, jusqu'à la France, où elle est diffusée « pour raisons internationales »⁶ –, joue notamment ce rôle. Elle fournit aux personnages des preuves tangibles de la spécificité américaine, entretenant, à travers certains de ses articles, l'espoir d'une différence, d'un signe même infime que la vie peut avoir plus à offrir qu'un quotidien banal.

¹ *La Vie devant soi*.- p. 228.

² *Id.*- p. 170.

³ *Id.*- p. 208.

⁴ *Id.*- p. 228.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 142.

⁶ *Gros-Câlin*.- p. 29.

Pour le dictateur Almayo, le monde n'appartient pas à Dieu mais au Diable et l'espoir ultime naîtra pour lui de l'existence avérée de cette entité toute puissante. L'importance que lui accordent les États-Unis, un pays dont il connaît la puissance, confirme à ses yeux que le Diable est bien réel. Il interprète donc à sa manière les sermons très médiatisés du prédicateur Horwat qui, en évoquant sa lutte contre le Diable, lui apporte la preuve ultime de son existence : s'il « [proclame] dans les plus grands magazines américains et à la télévision que le Diable est une puissance réellement présente sur la terre, c'est donc qu'il existe vraiment et qu'on peut traiter avec lui »¹. Les preuves apportées par les journaux américains constituent alors une étape importante dans son avancée vers une vie différente, qui lui apportera le pouvoir suprême.

Vanderputte, dans *Le Grand Vestiaire*, imitant en cela mais avec plus de mesure ses jeunes protégés, s'imagine quant à lui un avenir meilleur aux États-Unis, où, en s'éloignant de la France de l'après-guerre, il pourrait effacer son passé. Pour rêver à ce grand départ salvateur, il « [achète] régulièrement les revues américaines *Life* et *Time* pour se renseigner sur les conditions de vie aux États-Unis »², ainsi que sa « publication préférée »³, le *Reader's Digest*. Ils jouent un rôle similaire à celui du cinéma américain pour ses jeunes pupilles, Gary utilisant avec ironie le modèle américain idéal que partagent, à leur manière, ses différents personnages, qui se persuadent de connaître l'Amérique en la réduisant à quelques images soigneusement sélectionnées.

Version française d'un populaire magazine américain, *La Sélection du Reader's Digest* a été lancée avec grand succès en 1947. Selon Daniel Baylon, qui a étudié en détail le fonctionnement de ce magazine constitué en outil de propagande pour le mode de vie américain, celui-ci a rapidement « cessé d'être un magazine pour devenir une institution, un symbole de la vie à l'américaine qui a envahi le monde entier »⁴. Le périodique propose une image optimiste et positive des États-Unis :

Il propage donc la foi en une Amérique Meilleure avec des majuscules, dans l'intérêt général. Pour cela il scrute le présent afin d'en sortir tous les éléments conformes à son rêve : c'est son aspect prophète. Il annonce un monde meilleur, où les miracles ont lieu, parce que nous avons gardé le goût des miracles ; où les catastrophes sont minimisées et où d'un mal sort toujours un bien.⁵

¹ *Id.*- p. 266

² *Id.*- p. 179.

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 180-181.

⁴ Daniel Baylon.- *L'Amérique mythifiée : Le Reader's Digest de 1945 à 1970.*- Paris : Éditions du C.N.R.S./Presses Universitaires du Mirail, 1989.- p. 2.

⁵ *Id.*- p. 47.

Vanderputte y trouve tout le réconfort voulu, et en recommande la lecture à son jeune pupille en un panégyrique convaincu :

Au lieu de rester dans votre lit à rêver, vous devriez lire ceci. C'est extrêmement encourageant, m'expliquait-il, il y a de très jolis exemples de dévouement, d'abnégation. Et puis, si vous n'êtes pas heureux, il y a toujours des pages sur la religion, sur la survie, sur la réincarnation.¹

Plus qu'un simple journal, le *Reader's Digest* semble ainsi offrir un support concret à une vision de l'Amérique comme lieu différent. Vanderputte, qui a mal choisi son camp pendant la guerre, y trouve des références correspondant à l'idéal qu'il aurait voulu suivre, des héros du quotidien à admirer et des images édifiantes et réconfortantes dans cette vie et même au-delà – l'ironie perceptible dans cette évocation du média américain rapproche toutefois finalement la description d'une critique. Gary se moque par ce biais de l'adhésion simple et convaincue aux principes moraux et à la vision simplifiée de l'existence proposée par le journal tant admiré par Vanderputte.

II.B. La puissance de la science américaine

II.B.1. Les prouesses des savants américains

Bercés par l'image d'une Amérique toute puissante, les personnages européens placent une confiance absolue dans ses réalisations. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la différence entre l'Europe et les États-Unis est bien réelle ; comme le note Richard Kuisel, « l'Amérique de l'après-guerre représentait la prospérité, compte tenu de son niveau de vie élevé et de ses prouesses technologiques »². La médecine et la recherche scientifique américaines sont donc tenues en haute estime par les personnages garyens. La rigueur scientifique s'associe à une touche de rêve américain, pour la rendre plus efficace encore, la science américaine devenant le dernier recours lorsque la seule idée de la science ne suffit plus. La caution apportée par la mention de l'Amérique permet généralement de rendre opérante la science concernée. Son pouvoir est en effet sanctionné par une croyance, une foi profonde des personnages. Il ne s'agit pas simplement de constater froidement les effets du travail des savants mais, bien au-delà, de se tourner vers l'Amérique pour voir renaître un espoir perdu.

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 180-181.

² Richard Kuisel.- *Le Miroir américain*.- Paris : Lattès, 1996.- p. 21.

La référence au savant est centrale : l'homme de science est un garant du savoir, de la connaissance, une instance digne de confiance dont les paroles ne peuvent être mises en doute. Lorsque le savant se double d'un Américain, son aura s'en trouve renforcée et son pouvoir devient sans limites. Même dans *Lady L.*, pourtant avare en références à l'Amérique, ce sont les scientifiques américains qui apportent un espoir nouveau : « The discovery of formula 5.A.100 by the American scientists opens a new and bright road for humanity »¹, annonce ainsi Armand à Lady L. – la formule en question permet la mise au point d'un explosif, ce qui teinte d'ironie l'optimisme de cette grande découverte pour l'humanité.

En avance sur les autres chercheurs, les savants américains doivent pouvoir trouver une réponse aux problèmes les plus divers, des plus banals aux plus originaux. La science américaine devrait ainsi faire avancer la lutte contre les mites, à en croire M. Jourdain, qui, en vendant le manteau Gestard-Feluche à Vanderputte, se réjouit de pouvoir compter sur l'Amérique : « Heureusement que les Américains y veillent, ils ont inventé une arme toute nouvelle qui va résoudre tous nos problèmes »². Les moyens mis en œuvre semblent, déjà, dépasser la cause pour laquelle ils sont employés, d'autant que, dans le contexte d'une conversation ayant débuté sur la peur du communisme³, l'explication de M. Jourdain prend également un double sens, rapprochant ironiquement ces deux problèmes de nature très différente auxquels les Américains pourraient venir, d'un seul geste, mettre fin.

Lorsque la science américaine est en jeu, les effets sont toujours poussés plus loin, l'invention dépasse toutes les attentes préalables. Beltch, dans *Les Clowns lyriques*, promet à Willie, attaqué par des crises d'asthme, d'eczéma et de jalousie, que les scientifiques sauront faire les découvertes scientifiques nécessaires pour l'aider, arguant qu'il « [a] lu ça dans le *Reader's Digest* »⁴. La mention du magazine américain joue ici comme contrepoint ironique, qui rappelle sans la partager la confiance aveugle que lui accordait Vanderputte. Elle va de pair avec les formules toutes faites que Beltch utilise comme un refrain apaisant : « un jour, ils vont guérir ça, vous allez voir », « ils y arriveront, ne vous découragez pas »⁵. Le pronom personnel indéfini semble accorder aux savants américains auxquels il fait

¹ « La découverte de la formule 5.A.100 par les scientifiques américains ouvre une voie nouvelle et lumineuse pour l'humanité. » (*Lady L.* (version anglaise).- p. 156.) La citation n'apparaît pas dans la version française du texte.

² *Le Grand Vestiaire*.- p. 152.

³ « C'est une véritable épidémie. Les gens sautent dans la Seine, se brûlent la cervelle, avalent du poison ou même se précipitent et s'inscrivent directement au parti. La panique, quoi. » (*Id.*- p. 151.)

⁴ *Les Clowns lyriques*.- p. 49.

⁵ *Ibid.*

référence un pouvoir important, promettant au mari jaloux un avenir meilleur ; la conclusion de Beltch, « ils ont déjà trouvé ce machin, vous savez, les antihistaminiques et ils vont trouver le reste aussi »¹, jouant à son tour avec les quiproquos, paraît en effet référer à la fois aux problèmes sentimentaux et aux problèmes physiques qui frappent Willie. Le soupçon d'ironie qui se glisse dans les paroles réconfortantes du financier de Hollywood était absent des *Couleurs du jour* où le personnage expliquait simplement à Willie, en s'en tenant au cadre strict de la médecine, que « les antihistaminiques soulagent déjà le rhume des foins et pour l'asthme, c'est une question de temps »². Mais, à la suite de Beltch, on peut rêver que la science américaine toute puissante parvienne à agir sur les émotions et sentiments.

Cette action des savants sur les sentiments est, en tout cas, imaginée par Josette, qui se moque de la naïveté et de la timidité de Luc, alors qu'il ne sait comment réagir face à sa séductrice assurance, lui affirmant qu'il lui manque l'indispensable glande où « se trouve l'hormone qui donne des sentiments »³. Avec la même ironie, elle s'amuse à le rassurer à sa manière :

Quelquefois, ça se guérit [...]. Il y a des médecins qui font ça, en Amérique. On te colle la glande d'un singe et du coup, tu deviens sentimental.⁴

Josette offre ce conseil à Luc sur un ton moqueur qui souligne qu'elle n'est pas dupe de son explication, mais elle se sert de l'image de l'Amérique que tous deux partagent pour inventer cette improbable opération qui pourra, après tout, ne pas sembler plus incroyable que toutes les merveilles promises par les films américains. Luc veut y croire, pour ne pas simplement admettre sa timidité et son manque d'expérience en matière de relations amoureuses. L'espoir de Luc est ici contrebalancé par l'ironie de Josette et par le burlesque de son explication qui vient rabaisser la pureté des sentiments imaginée par Luc.

Gary prolonge cette action des scientifiques américains de manière encore plus burlesque en les associant à la « plus grande découverte scientifique depuis Einstein »⁵, qui laisse envie de nombreux personnages garyens⁶, le « *coitus ininterromptus* de vingt-quatre heures »⁷ que connaîtraient les écrevisses. Dans une chronique pour *France Soir*, Gary

¹ *Ibid.*

² *Les Couleurs du jour*.- p. 58.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 115.

⁴ *Id.*- p. 116.

⁵ *Adieu Gary Cooper*.- p. 168.

⁶ *Ibid* ; *L'Homme à la colombe*.- p. 59 ; *La Tête coupable*.- p. 210 ; *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 59 ; *Johnnie Cœur*.- p. 47.

⁷ *Adieu Gary Cooper*.- p. 169.

utilise le pouvoir des savants américains pour en tirer un espoir supplémentaire, lorsqu'il annonce avec un prétendu sérieux qu'« un savant américain vient de provoquer chez les singes vingt-quatre heures d'orgasmes consécutifs »¹. Des écrevisses au singe, l'incroyable faculté se rapproche de l'homme.

II.B.2. De la science aux miracles

Ces espoirs que partagent de nombreux personnages garyens s'appuient, pour une part, sur une réalité historique puisque, de point de vue médical, de grands progrès sont, effectivement, venus d'Amérique. Mais, reliées au rêve américain, les potentialités des recherches scientifiques envisagées par ces personnages sont encore amplifiées. Les savants américains accomplissant de grandes découvertes ne sont pas identifiés par les personnages garyens et n'ont pas besoin de l'être. Il ne s'agit en effet pas tant de parler d'un Américain en particulier que d'évoquer l'incroyable, en l'associant au seul mot capable de le porter. L'Amérique ainsi désignée rejoint les qualificatifs associés au personnage de Tulipe, le héros christique auquel les pouvoirs les plus improbables sont prêtés par des disciples convaincus² ; tous deux semblent pouvoir réaliser tout ce que le sens commun jugerait impossible. Le Blanc Mahatma de Harlem et le Nouveau Monde sont deux mythes tellement forts que personne ne se pose la question de la véracité des dons qui leur sont attribués. Les capacités miraculeuses de l'Amérique pourraient être égrenées comme celles de Tulipe : l'Amérique peut soigner les plus graves infections, peut sauver les mourants, peut voir naître des miracles.

Luc, pour soigner Josette dans l'un de ses rêves influencés par le cinéma, n'attend pas moins qu'un miracle. « Je te soignerai »³, lui assure-t-il pour commencer. Puis il ajoute, pour donner plus de poids à sa promesse : « Je te ferai soigner par un grand spécialiste »⁴. Mais cette formule est encore trop vague et Luc conclut par l'argument décisif : « Je ferai venir par avion le plus grand spécialiste d'Amérique et il te sauvera, à la fin »⁵. L'escalade des qualificatifs servant à désigner l'homme apte à soigner l'héroïne du film qu'il invente aboutit tout naturellement à l'attribut suprême : la nationalité américaine. Désormais paré pour répondre à toutes les situations, ce médecin superlatif emporte l'adhésion de Josette. Il

¹ « Journal d'un irrégulier ».- *France Soir*, 13 avril 1972.- p. 9.

² « Il peut soulever deux cents livres d'une seule main [...]. Il peut cracher à cinquante yards, sans efforts, et faire mouche. [...] Il peut aussi avaler des clous et cracher des flammes. Il peut sauter du cinquième étage dans la rue sans se faire mal. » (*Tulipe*.- p. 90.)

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 125.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

n'appartient toutefois qu'au domaine des rêves, semblable à un héros de cinéma, et, quand Josette tombe finalement aussi malade que son double imaginaire, le médecin consulté n'a rien en commun avec ce héros :

C'était un homme âgé ; ses mains tremblaient, il avait le teint mauvais et blême ; un col dur soulignait encore la mollesse de son visage et de son cou.¹

Ce médecin, simplement humain et non super-héros américain, ne peut sauver Josette qui, conduite à l'hôpital, finit par être emportée par sa maladie. Comme pour donner vie aux rêves de Luc, Sonia, dans *Clair de femme*, refuse de renoncer lorsque les médecins se montrent impuissants à guérir son fils et, avec un certain cynisme, puisqu'elle reconnaît elle-même l'aspect désespéré de sa tentative, déclare à sa belle-fille :

– Nous irons aux États-Unis la semaine prochaine. Ils font des miracles là-bas. Nous devons tout essayer. On vit d'espoir.
– On vit surtout de clichés.
– Il faut continuer à lutter et à croire de toutes nos forces. Nous n'avons pas le droit de nous laisser aller au découragement...²

« Miracles », « croire », le vocabulaire associé à cette décision de partir pour l'Amérique n'a plus rien de scientifique. L'expérience américaine y ressemble à un acte surnaturel, même si celui-ci ne se compose que de clichés.

Les États-Unis s'apparentent à un lieu où l'impossible peut être tenté ; un gigantesque espoir s'associe à cette vision du pays : les personnages qui ont besoin de croire se tournent vers l'Amérique pour tenter d'y trouver une ultime solution. Et l'Amérique, recrée par leur imagination, transformée en mythe surpuissant, ne devrait pas les décevoir. En Amérique, tout est possible, nous disent certains des personnages garyens, et le miracle espéré les attend au coin de la rue. Ce qui compte ici n'est pas tant la vérité de telles allégations que l'espoir qu'elles apportent aux personnages car, comme le dit Gary dans *Les Enchanteurs*, « tous ceux qui donnent à rêver savent que les songes ne gardent leur beauté, leur attrait et leur puissance que par la grâce de l'inassouvissement. »³

II.B.3. Illustres pionniers américains

La science américaine paraît également à même de rendre possible la découverte d'horizons inexplorés qui repoussent les frontières trop étroites de la Terre. Parmi ceux-ci, la Lune constitue un ailleurs particulièrement lointain. Les cosmonautes, engagés dans une

¹ *Id.*- p. 165.

² *Clair de femme.*- p. 101.

³ *Les Enchanteurs.*- p. 187.

conquête spatiale bien réelle, explorent des territoires inconnus et sont, à leur manière, des héros du monde moderne qui, aidés par les avancées de la science, éloignent les limites du monde connu. En 1961, dans une nouvelle intitulée « La Lune », Gary imagine le moment historique où un cosmonaute américain se prépare à s'envoler pour la Lune. Au moment de la parution de la nouvelle, Russes et Américains se disputaient la primeur de l'exploration de l'espace. En avril 1961, le Russe Gagarine avait été le premier homme dans l'espace et, en mai, Kennedy annonçait devant le Congrès que les États-Unis feraient en sorte qu'un Américain se pose sur la Lune et revienne sur terre avant la fin de la décennie – ce qui sera fait en juin 1969. Le magazine *Elle* qui accueille la nouvelle de Gary publie, en même temps, des planches de la bande dessinée *On a marché sur la lune* de Hergé, qui raconte les aventures de Tintin dans l'espace. La nouvelle « La Lune » s'inscrit donc dans un imaginaire très contemporain, en décrivant le moment qui précède le premier voyage sur la Lune¹. L'ensemble des Américains s'exprimant sans fin à la télévision, « les savants, les hommes politiques, les hommes de la rue interviewés au hasard », s'accordent pour décrire l'événement dans les mêmes termes, cités directement dans le texte :

"Un événement bouleversant dans l'histoire de l'humanité..." "Le début d'une ère nouvelle..." "Le triomphe de la science et de l'esprit d'aventure de l'homme..." "Le commencement d'une épopée qui nous rendra un jour maîtres de l'univers..."²

Pour le cosmonaute John Milliger, ce nouveau pionnier, la Terre est « un monde entièrement exploré qui [n'a] plus de mystère »³. La Lune est attirante parce qu'elle est inconnue⁴. Le fait même que l'homme n'y ait pas encore posé le pied constitue une part importante de son attrait ; alors que le cosmonaute américain s'apprête à dépasser cette nouvelle frontière, le croissant de la lune est « prometteur, mystérieux, pour quelques heures encore, avant de rejoindre la Terre dans l'insignifiance des choses entièrement

¹ L'histoire est celle d'Alice Milliger, épouse délaissée de John Milliger, qui a été choisi pour être le premier homme à marcher sur la lune. Alors qu'il s'apprête à décoller pour la lune, sa femme, qu'il abandonne pour accomplir son rêve, se prépare à le tromper. Au dernier moment, le vol est annulé pour des problèmes techniques, et Alice renonce à son aventure pour rejoindre son mari.

² « La Lune ».- *Elle*.- n°822, 22 septembre 1961.- p. 60.

³ *Ibid.*

⁴ Momo, dans *La Vie devant soi*, retrouve cet imaginaire spatial en admirant les vitrines des grands magasins où, parmi les automates, figurent des « cosmonautes qui allaient à la lune et revenaient en faisant des signes aux passants ». (*La Vie devant soi*.- p. 93.) Ils apparaissent dans un cirque, au milieu des clowns et acrobates, réunissant deux éléments nourrissant l'espoir des personnages garyens : le monde merveilleux du spectacle et l'avancée de la science qui permet de découvrir des mondes inconnus. Assimilé à ces êtres différents des hommes ordinaires, le cosmonaute accomplit son voyage interplanétaire comme un nouveau numéro ; il « se levait pour saluer quand il touchait la lune et son engin patientait pour lui permettre de prendre son temps ». (*Id.*- p. 94.)

connues et explorées »¹. Cette image de la Lune lointaine correspond à celle de l'Amérique telle qu'elle apparaît lorsqu'elle est portée par le rêve américain.

Potentiellement miraculeuse, la science américaine s'associe à l'espoir ultime, qui traverse l'œuvre garyenne, celui de l'avènement d'un homme nouveau, d'un homme vrai qui puisse opposer son humanité aux horreurs commises en son nom au fil des siècles². Si l'« affaire homme » est « une assez sale histoire dans laquelle tout le monde est compromis »³, il reste l'espoir que l'homme finisse par apparaître ; « l'homme n'est qu'un pressentiment de lui-même : un jour, il se fera »⁴. Le recueil de nouvelles *Gloire à nos illustres pionniers* (republié en 1975 sous le titre *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, du nom de la nouvelle adaptée au cinéma par Gary) propose plusieurs variations de ce thème, résumé dans l'épigraphe attribuée à un hypothétique Sacha Tsipotchkine⁵ :

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... Pour l'instant, l'homme n'est qu'un pionnier de lui-même. Gloire à nos illustres pionniers !⁶

La nouvelle « Gloire à nos illustres pionniers » situe aux États-Unis une figuration moderne de cette idée, mais elle traite l'émergence d'une humanité nouvelle de manière parodique. La « nouvelle frontière humaine »⁷ est en effet représentée de la manière la plus prosaïque qui soit, par l'apparition de mutants grotesques qui constituent une nouvelle étape de l'évolution de l'humanité⁸. Les frontières à franchir dans la nouvelle « La Lune » sont ici revisitées, l'exclamation « gloire à nos illustres pionniers »⁹ qui apparaît dans les deux textes y adoptant un sens opposé. Les transformations sont des conséquences de ce que le personnage principal présente comme une avancée de la science – et que l'ironie garyenne

¹ « La Lune ».- *Elle*.- n°822, 22 septembre 1961.- p. 60.

² Morel rêve même, dans *Les Racines du ciel* à une découverte scientifique inédite, déclarant à Abe Fields qu'« on mettra sûrement en vente un jour des comprimés d'humanité ». (*Les Racines du ciel*.- p. 402.)

³ « Une page d'histoire ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 166.

⁴ *Id.*- p. 165.

⁵ L'auteur de ce texte au titre lyrique, *Méditations sentimentales au clair de lune*, semble bien être Gary lui-même. Son patronyme se traduit, selon David Bellos, par « le philosophe Sur-La-Pointe-des-Pieds ». (David Bellos.- « Le malentendu : l'histoire cachée d'Éducation européenne ».- *Romain Gary/Jean-François Hangouët*, Paul Audi, dir.- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 159.)

⁶ *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 9.

⁷ « Gloire à nos illustres pionniers ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 256.

⁸ Parmi ceux-ci figurent « Stanley Kubalik, par exemple, avec son anus protubérant de dix centimètres et ses belles pinces roses, ou le pasteur Bickford, avec ses six bras et son tube digestif apparent, ou Mathew Wilbeforce, avec ses écailles vertes ». (*Id.*- p. 263-264.)

⁹ « La Lune ».- *Elle*.- n°822, 22 septembre 1961.- p. 128.

permet d'interpréter, à l'inverse, comme des retombées négatives involontaires des expérimentations nucléaires¹. Horace McClurr l'explique ainsi à son fils :

[Les] savants ont fait des découvertes importantes et, grâce aux radiations bienfaisantes qui ont fécondé l'atmosphère et l'écorce terrestre, l'espèce humaine est sortie de sa période de stagnation biologique, l'évolution accélérée lui a fait faire plusieurs bonds en avant – on appelle ça mutations – ce qui nous a permis de changer, de nous diversifier et de prendre des formes nouvelles...²

Le progrès y ressemble finalement à une régression, puisque les Américains qui apparaissent dans l'histoire se métamorphosent progressivement en créatures reptiliennes, ichtyoïdes ou simiesques qui évoquent une phase primitive de l'évolution. L'avancée de la science conduit à un retour aux origines, une renaissance de l'humanité.

Dans *Pseudo*, Ajar-Pavlowitch rêve à son tour, avec Alyette, à la possibilité d'un nouveau commencement, qui laisse imaginer un monde meilleur :

– Et puis il y a encore un autre moyen de s'en sortir. Il faut un bon commencement, c'est tout.
 – Quel commencement ? C'est toujours le même foutre. On ne peut pas s'en sortir, Alyette, parce que c'est de là qu'on sort. Je sais : en Amérique, ils ont réussi à créer un gène artificiel, mais il va peut-être nous laisser tomber et s'intéresser aux abricots. On ne peut pas savoir.³

L'espoir de l'existence d'un homme qui ne soit pas lié génétiquement au reste de l'humanité, et, ce faisant, puisse être meilleur qu'elle, prend à nouveau sa source dans la science américaine. Pour Cousin, dans *Gros-Câlin*, l'élément significatif est moins précis mais suscite autant d'espoir. Il découvre en effet avec intérêt un article du *Herald Tribune* « en date du 31 mai 1973 »⁴ qui contient « une dépêche selon laquelle une grande tache [...] était apparue au sol [...] dans le jardin d'une ménagère au Texas »⁵. Cette information intrigante réveille son optimisme et lui suggère que de grands changements sont peut-être en train de se produire, qui amèneraient le monde vers un avenir plus glorieux. Cette nouvelle matière n'est rien moins qu'un « organisme inconnu, soudain et sans précédent »⁶ et même les savants ne peuvent, dans un premier temps, en expliquer l'origine : « *On ne pouvait pas dire ce que c'était* : les savants du Texas étaient formels dans leur *ignorance*.

¹ Un thème similaire est également présent dans *La Tête coupable*, où Cohn déclare que « le Comité scientifique des Nations Unies et celui de la Maison-Blanche sont passés aux aveux. *Seize millions d'enfants, au bas mot, vont naître tarés sous l'effet des radiations déjà accumulées dans les gènes de l'espèce depuis le début des expériences nucléaires.* Chiffre conservateur : certains biologistes évaluent le nombre de monstres futurs à soixante et même à quatre-vingt millions. » (*La Tête coupable*.- p. 306.)

² « Gloire à nos illustres pionniers ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 261.

³ *Pseudo*.- p. 96.

⁴ *Gros-Câlin*.- p. 29

⁵ *Id.*- p. 28.

⁶ *Ibid.*

Or, s'il est une chose, justement, qui ouvre des horizons, c'est *l'ignorance*. »¹ L'ignorance des tout-puissants savants américains associée à l'apparition de cet organisme vivant inexplicable va dans le même sens que l'espoir ressenti par le personnage de *Pseudo* : un élément nouveau et inconnu, dont l'origine ne peut être identifiée, laisse espérer des développements nouveaux, l'apparition, peut-être, d'une humanité différente. Pourtant, ces belles sources d'espoirs ne parviennent jamais à se concrétiser. Les deux rêves avariés ne dépassent pas le stade de récits abstraits permettant de nourrir à distance l'espoir. Le mystère de la tache finit par être percé et l'explication rationnelle est bien moins incroyable : « le phénomène du Texas n'était pas nouveau »², il s'agissait « d'un début en vue d'un champignon », comme le journal l'annonce le lendemain. L'interprétation optimiste de Cousin est tournée en dérision par ce rectificatif, qui rabaisse ce « ce nouvel organisme vivant »³ dans lequel il voyait un commencement encourageant au statut grotesque de simple parasite. Dans *Pseudo*, l'invention continue à entretenir l'espoir mesuré du personnage en l'avenir :

J'étais toujours en proie à mes tendances humanitaires, avec espoirs de naissance et horreur du foutre. J'envoyais chaque matin, au professeur Wall, aux États-Unis, le chercheur qui avait créé un gène artificiel, garanti sans origine, un télégramme que je n'expédiais pas, demandant au savant des nouvelles de son pupille.⁴

Rien de concret n'en découlera pourtant. Le professeur américain reste lointain, le personnage ne parvient pas à communiquer avec lui, tandis que son nom, Wall, signifie « mur », ce qui ne semble pas du meilleur augure.

L'espoir suscité par l'exploration du cosmos, cette « nouvelle conquête de l'homme »⁵, était, lui aussi, voué à être décevant. Sa réalisation enlève à l'astre lointain son mystère, tandis que ce grand rêve n'est finalement pas une ouverture vers l'avenir ; comme l'affirme en son propre nom Gary, notamment dans son entretien radiophonique avec André Bourin⁶, et comme le déclare Jean-Pierre dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* :

Notre société s'est épuisée à réaliser les rêves du passé. Quand les Américains sont allés sur la lune, on a gueulé que c'était une nouvelle époque qui commence. Mais non ; c'était une époque qui finissait. On a œuvré à réaliser Jules Verne : le dix-neuvième siècle.⁷

¹ *Id.*- p. 27.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 26.

⁴ *Pseudo.*- p. 101.

⁵ « La Lune ».- *Elle.*- n°822, 22 septembre 1961.- p. 63.

⁶ Romain Gary, *le nomade multiple/Entretiens avec André Bourin.*- Les grandes heures, INA/France Culture, Paris, 2006.

⁷ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.*- p. 82.

Ces images de l'Amérique permettent malgré tout d'entretenir l'espoir qu'un jour, peut-être, cet homme espéré ou, de façon plus large, quelque chose de nouveau, finira par surgir. Sa possible apparition n'est pas conçue par Gary en suivant l'échelle temporelle associée à un individu mais à celle de l'humanité ; comme le souligne Paul Audi,

[Gary] nous [rappelle] que l'homme attend l'Homme, qu'il *est* cette attente qui dure depuis toujours, et que sans doute cet homme viendra – car, après tout, c'est une simple question de patience, de persévérance, on n'en est plus, dit-il, à "dix mille ans près" !¹

Pour qu'un jour il advienne, « une première condition est nécessaire : que l'imagination y veille »². Le rêve américain, figurant parmi les mythes qui portent les personnages, peut ici jouer son rôle.

L'Amérique ainsi définie est donc un pays à demi imaginaire dont la caractéristique principale est d'être différent d'un univers connu. Elle apparaît comme une page blanche, sur laquelle les personnages espèrent pouvoir écrire une nouvelle histoire mais cet espoir sera difficile à entretenir, puisque les États-Unis existent bien, comme un pays défini, avec une réalité historique, géographique, politique et culturelle qui menace d'entrer en contradiction avec les attentes de chacun. Le rêve américain n'est pas pour autant vain, puisqu'il réussit à soutenir les personnages, à leur offrir des modèles inspirateurs, des refuges rassurants ou des projections inespérées vers l'avenir et l'inconnu.

¹ Paul Audi.- *La Fin de l'impossible*.- Paris : Christian Bourgois, 2005.- p. 35.

² *Ibid.*

CHAPITRE 2

LE NOUVEAU MONDE : L'AMÉRIQUE COMME DESTINATION

L'Amérique, envisagée dans les plus grands rêves des personnages comme un lieu différent où pourrait se dessiner l'avenir de l'humanité, constitue à ce titre une destination particulièrement valorisée. Dans un article pour *Les Nouvelles littéraires*, Gary fait de la différence l'un des fondements à la fois de l'espoir et d'une possibilité de renouveau ; en évoquant les terres lointaines que présente le livre *Les Merveilles des Amériques* dont il a écrit la préface¹, il remarque que l'un des attraits des pays étrangers est qu'ils ne sont jamais identiques au pays que l'on quitte pour s'y rendre : « Ce qui nous unira de plus en plus à ces pays, c'est ce qui les sépare le plus de ce que nous sommes. C'est là ce qu'ils peuvent nous donner. »² L'altérité est une source de richesse, qui pousse à se tourner vers d'autres pays, d'autres peuples : « C'est ce qu'il y a de plus différent de moi que j'aime le plus dans mes semblables. C'est là que commence pour moi l'avenir et l'espoir, la découverte et l'émerveillement. »³ Cette recherche de la différence, parfois poussée jusqu'à l'extrême, d'un rêve de renaissance, d'une deuxième chance, nourrit les espoirs des personnages garyens qui tentent de s'approcher de l'Amérique, accomplissant le trajet qui les mènera jusqu'à ce nouveau pays et essayant d'y trouver une place.

I. La nationalité américaine

I.A. Devenir américain

Abe Fields, le journaliste américain qui rejoint Morel dans les *Racines du ciel*, métaphorisant l'idée d'un renouveau associé à l'Amérique, assimile l'acquisition de la nationalité américaine à la naissance la plus primitive qui soit. Il déclare qu'il est « un

¹ L'article des *Nouvelles littéraires* est, à quelques détails près, identique à la préface des *Merveilles des Amériques*.

² « Nous ne comprenons rien à l'Amérique ! ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2107, 18 janvier 1968.- p. 10.

³ *Ibid.*

Américain sorti de la vase depuis vingt ans, date de sa naturalisation, et qu'il avait ainsi acquis des poumons pour respirer à l'aise »¹. Il rapproche de la sorte le rêve américain de celui d'une naissance de l'humanité, telle que la définit par exemple Gengis Cohn :

Je voudrais tellement être là, lorsqu'elle naîtra enfin, lorsque l'humanité sortira enfin de l'Océan originel où elle rêve confusément en attendant depuis si longtemps sa naissance. J'aime l'Océan, et j'attends tout de lui.²

L'Amérique est toujours, en ce sens, ce Nouveau Monde qui marquait l'imaginaire européen lors de sa découverte. L'Ancien Monde voulait voir dans ce continent à explorer le lieu de réalisation possible de toutes ses anciennes utopies : après avoir été découvert,

le Nouveau Monde se projette aussitôt comme une contre-image de la réalité européenne. Les territoires de l'utopie convergent à partir de différents points de l'espace imaginaire pour s'objectiver dans le Nouveau Monde désormais investi des vertus que l'on souhaitait trouver depuis toujours dans un lieu inconnu de la planète, vertus dont manque le Vieux Monde, plongé dans l'Âge de Fer.³

Cette opposition entre un lieu de départ trop connu et souvent décevant et une Amérique lointaine idéalisée accompagne le rêve américain des personnages – même s'il sera souvent déçu, comme les grands espoirs d'Abe Fields qui ne sont finalement que la manifestation d'une forme de délire fiévreux ; il a « tous les signes du delirium tremens, provoqué par la sécheresse et la privation d'alcool »⁴.

Si les personnages rêvant de l'Amérique sont nombreux, peu d'entre eux parviennent effectivement à atteindre la patrie mythique et à s'y intégrer. Comme le déplore Léonce, dans *Le Grand Vestiaire*, « tout le monde ne peut pas être américain. [...] Quand on a la poisse d'être né en Europe, il faut se débrouiller comme on peut »⁵. Pourtant, lui qui se déclare, de manière tout à fait pragmatique, « doué pour le bonheur »⁶, s'accorderait sans doute bien avec cette spécificité américaine remarquée par Rainier, ce « paragraphe, dans la Constitution américaine, qui parle du droit, pour chaque homme, de poursuivre son propre bonheur »⁷.

¹ *Les Racines du Ciel*.- p. 446.

² *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 296.

³ Fernando Ainsa.- « La Découverte de l'autre et l'invention de l'utopie ».- *Europe*.- n°756, avril 1992.- p. 48.

⁴ *Les Racines du ciel*.- p. 447.

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 50.

⁶ « Il y a des types doués le sport, ou pour la banque, ou pour la musique, moi, je sens que je suis doué pour le bonheur. J'ai le chic pour ça. » (*Le Grand Vestiaire*.- p.63.)

⁷ *Les Clowns lyriques*.- p.31. Ce « droit au bonheur » est en fait proclamé dans un paragraphe de la Déclaration d'Indépendance de juillet 1776 : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness. » (« Nous tenons ces vérités pour évidentes en soi : que tous les hommes sont créés égaux, qu'ils sont dotés par leur Créateur de certains droits inaliénables, que parmi ceux-ci se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur. »)

Abe Fields, devenu américain par naturalisation, tient jalousement à ce privilège ; avec une ferveur nationale décuplée par son origine étrangère, il refuse que ce statut si difficilement acquis soit cédé sans distinction à d'autres que lui. Dans une hallucination dûe à la chaleur du désert, il voit en Morel et en Minna, sa compagne de lutte, de dangereux ennemis de la démocratie dont il est désormais citoyen et s'exclame intérieurement que « jamais, jamais [il] n'allait leur donner un visa américain. Ce visa qu'il avait eu lui-même jadis tant de mal à obtenir »¹. Gengis Cohn, dans *La Danse de Gengis Cohn*, renchérit en ajoutant qu'« aux États-Unis, pour devenir citoyen, il faut passer un examen, montrer que l'on connaît l'histoire de son pays d'adoption. »² L'accès au territoire américain et, plus encore, à la nationalité américaine, est vécu comme une épreuve, justifiée par l'importance accordée à ce statut envié. Pour y parvenir, les personnages doivent en effet suivre un chemin initiatique, qui rejoint les rites de passage décrits par Mircea Eliade : ceux-ci se font par une « mort symbolique » suivie d'une « renaissance mystique » où « les candidats reçoivent d'autres noms, qui seront désormais leurs vrais noms »³. Alors ils apprennent « une langue nouvelle, ou au moins un vocabulaire secret, accessible aux seuls initiés » : « Avec l'initiation, tout recommence à nouveau. »⁴ Ces différentes étapes répondent à l'espoir de renouveau qui est associé à l'Amérique tout entière. L'arrivée en Amérique est un acte affirmé de renaissance.

Pour devenir américains, les personnages d'étrangers s'éloignent ainsi de leur passé, choisissant de disparaître pour renaître. Cette rupture avec leur identité antérieure est, selon Luc, la condition unique et indispensable aux miraculeuses adoptions qui ouvrent la porte des États-Unis aux orphelins français : « Et tu es sûr qu'il suffit d'avoir pas de parents ? Il n'y a pas d'autres formalités ? »⁵ s'étonne par deux fois Léonce, et Luc est formel : « Non, c'est suffisant »⁶. Cette première étape qui semble si facile à Léonce et Luc, déjà orphelins, est hautement symbolique : l'entrée des personnages aspirant à devenir américains dans leur nouvelle vie ne se fait qu'au prix d'une coupure avec leur passé. La deuxième étape mentionnée par Luc dans la fable qu'il invente pour briller auprès de Léonce en est la suite logique. Il s'agit, pour le prétendant à la nationalité américaine, de changer de nom. Transformé par un patronyme différent, le futur Américain peut entamer une vie nouvelle

¹ *Les Racines du Ciel*.- p. 437.

² *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 45.

³ Mircea Eliade.- *Le sacré et le profane*.- Paris : Gallimard, 1965.- p. 162.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 52.

⁶ *Ibid.*

sous une autre identité pleinement assumée. Luc présente ainsi la réussite de l'ancien orphelin français en deux phrases laconiques et évocatrices : « Il ne s'appelle plus Laboissière maintenant, il s'appelle Schultze. Il est à New York, il est américain, il est heureux comme un roi. » L'asyndète accentue la rapidité de ce parcours, qui résume en trois étapes significatives le destin supposé du personnage. L'installation aux États-Unis, dans une grande ville dont le nom a un sens pour les deux adolescents français, permet l'accès à la nationalité qui représente le grand rêve des personnages, et est suivi d'une félicité absolue rappelant les fins heureuses des contes de fées. Comme le signale Marthe Robert, le Prince Charmant des contes « veut tout bonnement être "heureux jusqu'à la fin de ses jours", en fondant un royaume sans Histoire ni histoires dont il attend une perpétuelle idylle »¹, pour connaître, « après les orages de son enfance éprouvée, la paix idéale du foyer »². Laboissière-Schultze pourra, après avoir quitté la France marquée par la guerre, profiter en Amérique de son nouveau destin de roi de conte de fées.

Les autres personnages recherchant la nationalité américaine suivent des étapes similaires. Lorsque Luc, dans *Le Grand Vestiaire*, trouve ce qu'il pense être un ingénieux stratagème pour rejoindre facilement l'Amérique, la première partie de son plan est bien un renoncement au lien qu'il avait encore avec son passé : il abandonne sa chienne Roxane, qui était « tout ce que son père [lui] avait laissé », « [son] seul lien avec un passé déjà lointain et qui commençait à disparaître dans le brouillard »³. Le sacrifice de la dernière part encore vivante de son identité originelle n'aura toutefois pas les effets attendus ; Luc, après avoir accompli ce premier rite de passage, est arrêté dans son élan par un Vanderputte soucieux qui lui interdit de continuer à construire son exil américain. La deuxième étape, celle de l'accès à une nouvelle identité, n'a pu que s'ébaucher. Le G.I. qui emporte la chienne transforme certes Luc en un « Lucky » qui résonne de manière prometteuse, mais la renaissance espérée par Luc ne s'effectue pas et ce nouveau nom ne lui sera attaché que comme un surnom d'adolescent imprégné de cinéma américain. Luc devient Lucky dans ses rêveries où il s'imagine en bandit américain ou dans quelques dialogues où Josette et Léonce rêvent avec lui de le voir se transformer en héros⁴. Le surnom se fait même moqueur si on l'applique au destin du jeune personnage ; « lucky » signifie « chanceux » en anglais, et ni les aventures vécues par Luc au cours du *Grand Vestiaire* ni sa tentative

¹ Marthe Robert.- *Roman des origines et origines du roman*.- Paris : Gallimard, 2004.- p. 95.

² *Ibid.*

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 51.

⁴ *Id.*- p. 89, 115, 125, 155.

d'immigration aux États-Unis ne paraissent correspondre à ce qualificatif optimiste¹. Son véritable nom reste ce redoublement de prénoms aux consonances très peu américaines, Luc Martin, que reproduit la seule autre identité qu'il parvient à avoir, celle d'un Français majeur, sur une fausse carte d'identité procurée par Léonce, qui le présente comme « Étienne Roger, employé de commerce, vingt et un ans »². Les doubles prénoms qui composent ces deux identités ne font que souligner son statut d'orphelin, en se conformant aux modèles des noms donnés par l'Assistance publique.

L'émigration de Roxane pose, elle, moins de problèmes. Déjà orpheline du père de Luc et de la cause pour laquelle il se battait avec elle, la chienne de Luc se détache de ses derniers liens avec la France lorsque son jeune maître confie sa laisse au colonel américain. La séparation avec Luc est vécue comme une épreuve, Roxane « [le] regard[e], puis se [met] à tirer sur la laisse de toutes ses forces »³. Elle atteint ensuite l'étape suivante lorsque l'Américain qui l'entraîne annonce en partant : « Je vais d'ailleurs changer son nom, je vais l'appeler Macky. *Come on, Macky !* »⁴. Après ce nouveau baptême, Roxane est prête à partir accomplir son destin aux États-Unis. Elle disparaît alors du récit en emportant avec elle l'impression qu'à elle seule une chance de « devenir quelqu'un » est réellement promise. Déjà héroïne de la France Libre pour avoir « fait trois ans de maquis »⁵, Roxane est en effet le seul personnage du *Grand Vestiaire* à partir en Amérique, où elle rejoindra le rêve ultime des trois adolescents puisque le colonel américain qui l'emmène déclare qu'elle « va devenir une grande vedette à Hollywood »⁶.

Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, le prospecteur de talents employé par Almayo sacrifie à son tour à ce rituel en marquant son entrée aux États-Unis par un changement de nom. Quittant Alep, il laisse derrière lui son identité d'alors et son nom, Mejid Kura, qu'il « [américanise] en Charlie Kuhn »⁷. La naturalisation, acte de renaissance, accompagne ensuite une transformation des personnages. Devenu américain, Caruso, le propriétaire de l'immeuble new-yorkais où habite Tulipe, a rompu avec son passé et a modifié le fondement même de son identité. Avec la fierté des nouveaux convertis, il refuse de confirmer le rapprochement que Tulipe tente d'établir entre eux :

¹ «Lucky» apparaît également dans la marque des cigarettes américaines que fument Luc et Léonce, des Lucky Strike.

² *Id.*- p. 83.

³ *Id.*- p. 93.

⁴ *Ibid.* Macky, parce qu'elle était dans le maquis, avec les Résistants.

⁵ *Id.*- p. 15.

⁶ *Id.*- p. 93.

⁷ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 41.

- Caruso, entre Européens réfugiés...
- Ha ! Des injures ! Je suis citoyen américain depuis deux ans et je vous défends de m'insulter.¹

Le passé d'Abe Fields est également occulté par son accès à la nationalité américaine. Partant, c'est tout son être qui se modifie, de manière plus radicale encore, comme si la nationalité américaine avait le pouvoir d'influer sur son caractère :

Comme beaucoup de ses compatriotes, Fields n'avait pas l'esprit particulièrement tourné vers la méditation philosophique, et, surtout depuis sa naturalisation, était peu porté aux abstractions.²

Abe Fields devient donc un Américain convaincu, adoptant les habitudes, manières de penser et caractéristiques de ses nouveaux compatriotes en même temps que leur nationalité, avec une ferveur qui donne l'impression que ces éléments très personnels ne sont qu'une des étapes légitimes du processus. Comme lui, d'autres étrangers ont suivi le chemin qui mène à la nationalité américaine ; lieu rêvé et terre d'immigration, l'Amérique est un espace multiculturel où des personnages aux origines très diverses sont rassemblés sous une même nationalité.

I.B. Les Américains « bien de chez nous »

Puisque « tous les Américains sont à l'origine des immigrés, soit récents soit de longue date, la majorité d'entre eux descendant de générations arrivées au fil des siècles passés et, pour certaines, depuis des millénaires »³, les personnages garyens d'Américains se font le reflet de ces différentes vagues d'immigration. La renaissance sous une nouvelle identité est l'une des étapes pour obtenir la nationalité américaine mais les personnages américains n'en oublient pas pour autant leurs origines plus ou moins lointaines qui sont constitutives de leur identité américaine.

I.B.1. Patronymes américains

Pour certains personnages dont le rôle narratif est de personnifier les États-Unis, cette identification à un lieu sera à trouver dans le territoire américain même. Ceux-ci posséderont souvent des patronymes conformes à ce statut, qui ne suggèrent pas de métissage culturel particulier. Les deux couples de touristes américains que Cohn rencontre

¹ *Tulipe*.- p. 19.

² *Les Racines du ciel*.- p. 378.

³ Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 14.

à Tahiti dans *La Tête coupable* sont de ceux-là. Jim Chaffee, sa femme Betsy et la sœur de celle-ci, Marjorie Hawkins, ont des noms qui conviennent à leurs « bonnes chères têtes blanches bien de chez nous »¹, et sont immédiatement identifiés par Cohn comme des Américains. Se faisant passer pour un de leurs compatriotes, il se rebaptise Bill Smith, un nom américain passe-partout qui accompagne sa nationalité fictive, et leur joue une comédie qui leur est spécialement dédiée, comme il le fera pour « ce couple américain »² dont le nom s'associe bien aux États-Unis, les Bradford. Dans la même lignée pourraient se trouver Jim Dooley, l'homme d'affaires d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, dont le patronyme semble dénoter l'américanité³, et qui est même souvent désigné simplement comme « l'Américain », mais également John Sheldon, qui, employé par Almayo dans *Les Mangeurs d'étoiles* pour représenter ses intérêts aux États-Unis, se perçoit, à l'étranger, comme « l'ambassadeur des États-Unis »⁴ ou encore Forsythe, le major américain des *Racines du ciel*, qui, grâce à une campagne de réhabilitation médiatique, deviendra « le plus noble Américain depuis Lindbergh »⁵.

À l'inverse, dans *Le Grand Vestiaire*, en dehors des références aux acteurs hollywoodiens, le nom des personnages identifiés comme américains ne correspond pas à ce qui pourrait être perçu comme des patronymes typiques du pays. Le premier Américain mentionné est l'orphelin français héros du conte que Luc invente pour impressionner Léonce ; son récit est présenté avec ironie par Gary, il souligne la naïveté du jeune Luc et son utilisation maladroite d'un univers qu'il recrée selon ses propres codes pour faire bonne figure auprès de son nouvel ami. L'orphelin qui émigre en Amérique porte donc un nom bien français, Laboissière, en accord avec sa nationalité première, avant d'être naturalisé sous le nom de Schultze⁶. Son patronyme américain semble plutôt être allemand ; à moins qu'il ne soit juif et revisite les étapes d'un exil en temps de guerre, le personnage quittant la France pour prendre un patronyme aux consonances juives plutôt que l'inverse attendu.

Le deuxième Américain qui apparaît dans le texte est un G.I. rencontré par Luc, le caporal Lustgebirge⁷. Lustgebirge, qui en allemand, signifie « montagne de plaisir », paraît, tout comme Schultze, être d'origine germanique plus qu'américaine ; le nom de Schultze est

¹ *Id.*- p. 62.

² *Id.*- p. 120.

³ Pour l'ancrage du nom dans la culture américaine, on pourra par exemple penser à la célèbre chanson populaire *Tom Dooley*.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 48.

⁵ *Les Racines du ciel.*- p. 274.

⁶ *Le Grand Vestiaire.*- p. 51.

⁷ *Id.*- p. 93.

d'ailleurs partagé par un Allemand de la nouvelle « La plus vieille histoire du monde », « le S.S. Schultze, le tortionnaire du camp de Torenberg »¹. Le jeune Schultze et le caporal Lustgebirge, dont le trait principal, qui justifie leur mention dans le texte, est pourtant la nationalité américaine, ont donc une identité paradoxale, qui produit un effet de décalage comique. Si une importante communauté venue d'Allemagne existe bien aux États-Unis, dès le XIX^e siècle², dont une partie choisira de s'engager contre le régime nazi³, le choix de ces patronymes qui rapprochent les camps opposés de la guerre qui vient de s'achever rappelle, par ailleurs, un thème récurrent chez Gary, le lien entre vainqueurs et vaincus. Comme le résume oncle Nat, l'un des personnages de *Tulipe* : « Ce qu'il y a de criminel dans l'Allemand, c'est l'homme »⁴.

Le troisième nom d'Américain dans *Le Grand Vestiaire*, Sliven, paraît plus conforme à sa nationalité – même s'il peut évoquer l'Europe de l'Est, puisqu'il est également le nom d'une ville bulgare. Il se présente sous un faux nom à la jeune Française qu'il cherche à séduire, prétendant être « un type de New York qui s'appelle Stevens »⁵. Ces noms qui peuvent paraître bien américains conviennent à ce personnage, puisqu'il est présenté comme un gangster américain semblable aux héros de cinéma admirés par les deux adolescents français. Plus encore que les autres Américains du texte, ce personnage représente, pour Luc et Léonce, sa patrie d'origine.

I.B.2. L'ancrage dans le territoire américain

L'identité américaine des patronymes peut être complétée par un ancrage affirmé dans un État particulier du pays dont le nom est accolé à celui du personnage comme un complément indispensable. À défaut d'être associés à des racines extérieures et anciennes, ces Américains sont intimement liés à la terre où ils résident. Le Chaffee précédemment cité en est un exemple, il se présente à Cohn non pas en donnant simplement son nom mais comme « Jim Chaffee, de Milwaukee »⁶. L'information supplémentaire est un élément de

¹ « La plus vieille histoire du monde ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 250.

² « L'immigration allemande compta, entre 1830 et 1890, pour environ le quart de tous les immigrants. » (Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 252.)

³ « L'engagement dans les Glis de très nombreux Américains d'origine allemande sera un nouveau gage de fidélité à la bannière étoilée. » (*Id.*- p. 257.)

⁴ *Tulipe*.- p. 85.

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 193.

⁶ *La Tête coupable*.- p. 63.

fierté locale ajoutée à la fierté nationale, qui associe le personnage à une partie du territoire des États-Unis.

Les sénateurs qui entourent et questionnent le président des États-Unis dans *Charge d'âme* seront décrits de manière similaire ; chacun d'entre eux est présenté par Russel Elcott, l'assistant du Président, qui décline leur identité complète. Prennent ainsi successivement la parole « le sénateur Bolland, de l'Utah »¹, « Ted Quillan, du Michigan »² et le « sénateur Eklund, de l'Oregon »³. Si on y ajoute le Nebraska, d'où est originaire le président⁴, et Washington, où il tient sa conférence, le territoire américain est traversé horizontalement par ces cinq lieux : les sénateurs personnifient ainsi leur pays, en un survol rapide qui évite certains lieux trop connotés comme Los Angeles ou New York⁵. Gary ancre leur fonction de représentants du peuple américain dans la topographie américaine.

Dans la version en anglais du texte, *The Gasp*, la galerie de sénateurs est plus riche encore ; autour du président se trouvent le sénateur Gush, du Texas⁶, le sénateur Bolland, de l'Oregon⁷, le sénateur Bell, de l'Utah⁸, le sénateur Kunitz, de New York⁹, le membre du congrès Sheal, de l'Ohio¹⁰, le sénateur Dimek, du Michigan¹¹, et le sénateur De Cole, de Floride¹². Chacun de ces personnages est, avant sa prise de parole, présenté en une phrase qui résume sa personnalité et son rôle politique. On peut percevoir, au passage, un clin d'œil amusé au lecteur qui pourra traduire le nom du sénateur Gush. « To gush », en anglais, signifie s'exprimer de manière exubérante, un sens qui contraste ironiquement avec la description du personnage : « A cold, sarcastic old-timer, who looked a bit like the late Bernard Baruch, he could be counted upon to get directly at the heart of the matter – and did so. »¹³ Les deux sénateurs à ne pas bénéficier de ce traitement, les sénateurs Fulbright et Mansfield¹⁴, sont les seuls à garder le silence ; restant dans l'ombre, ils ne sont, contrairement à leurs collègues plus bavards, que des silhouettes indéfinies réduites à faire

¹ *Charge d'âme*.- p. 154.

² *Id.*- p. 155.

³ *Id.*- p. 157.

⁴ *Id.*- p. 154.

⁵ Voir Annexe 1.

⁶ *The Gasp*.- p. 105.

⁷ *Id.*- p. 106.

⁸ *Id.*- p. 107.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*- p. 108.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Id.*- p. 109.

¹³ « C'était un vétéran froid et sarcastique, qui ressemblait un peu à feu Bernard Baruch, sur lequel on pouvait compter pour aller directement au cœur du problème – ce qu'il fit. » (*Id.*- p. 105.) Bernard Baruch, décédé en 1965, était un homme d'affaires et financier, conseiller de plusieurs présidents américains.

¹⁴ *Id.*- p. 109.

simplement de la figuration, sans prendre part au débat national et sans, donc, représenter une partie du pays. Ces deux observateurs silencieux constituent une forme de caution historique apportée à la réunion sénatoriale, puisqu'ils peuvent être directement rattachés à des figures américaines réelles. Michael Mansfield, sénateur du Montana, exerce ses fonctions entre 1953 et 1977 ; il remplace en 1961 Lyndon Johnson comme chef de la majorité démocrate au Sénat, s'engageant notamment, dans les années soixante, contre la guerre au Vietnam. J. William Fulbright, sénateur démocrate de l'Arkansas entre 1945 et 1974, président de la Commission des affaires étrangères du Sénat, s'opposa notamment aux actes anti-communistes de McCarthy, à l'invasion de la Baie des Cochons de Kennedy, ou à la guerre du Vietnam. Tous deux occupaient une place importante au sénat américain à l'époque de l'écriture et de la parution de *The Gasp*.

Les jeunes personnages d'*Adieu Gary Cooper* sont encore de ces Américains dont le nom paraît inséparable de l'État ou de la ville dont ils sont originaires, qui représentent, à leur manière, les États-Unis depuis leur refuge suisse¹. À Genève, Jess peut par exemple retrouver « Eddie Weiss, de Los Angeles », qui lui fait conclure que « les jeunes Américains avaient envahi l'Europe »².

L'immensité du territoire américain conduit à un certain morcellement de l'identité américaine ; la mention d'un État évoque une fierté d'être originaire d'un lieu précis, et un moyen de se reconnaître entre pairs. Les patronymes et toponymes, en ancrant les personnages dans le territoire américain, soulignent leur identité à la fois nationale et locale. Voisinant avec ces représentants affirmés des États-Unis, d'autres personnages ont une nationalité américaine colorée par quelques lieux d'origine plus lointains. Ce lien avec un deuxième pays, antérieur, modèle le caractère des personnages. Les Américains, chez Gary, ne répondent pas au mythe du « melting pot » qui a souvent été associé aux États-Unis, un terme apparu dans une pièce de théâtre américaine au début du XX^e siècle :

Symbole de l'interaction ethnique, le *melting pot* tire son nom d'une pièce d'Israel Zangwill jouée à New York en 1909. Un personnage de jeune immigré juif croit nécessaire d'oublier les nationalités de l'Ancien Monde pour se fondre dans une identité américaine supérieure. L'idée de mélange et de fusion suggère que les éléments constitutifs de la première identité perdent leur caractère propre, ce que par exemple ne dénote pas le terme *mix*. Il s'agit donc

¹ Voir Annexe 1.3.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 78.

d'éliminer les impuretés éventuelles des immigrants afin qu'ils soient forgés dans un même airain.¹

Certains personnages garyens, à l'inverse, s'ils peuvent s'intégrer dans la vie américaine, conservent fièrement la marque de leurs origines, défendant l'existence non d'une seule identité américaine mais d'un mélange de cultures, un multiculturalisme affirmé. Et, s'ils ont dû s'éloigner de leur passé pour embrasser la nationalité américaine, leurs racines ne disparaissent jamais tout à fait, restant présentes comme autant de points stables et rassurants auxquels ils peuvent se référer.

I.C. Multiculturalisme et origines des Américains

Gary puise fréquemment dans les clichés nationaux pour décrire les représentants d'un pays. L'efficacité des clichés pour définir un personnage est résumée par le major Little dans *Charge d'âme* lorsque, placé à la tête d'un groupe international, il décide de jouer le rôle d'un Anglais en tous points conforme aux stéréotypes liés à sa nationalité :

Pour que ça marche, il faut que chacun de nous puisse compter sur les autres, et comme le temps nous a manqué pour faire vraiment connaissance, nous ferions mieux de nous en tenir à des clichés bien connus et sûrs. [...] Je n'ai rien à voir avec ce personnage, mais je l'assumerai jusqu'au bout, afin que vous sachiez à tout moment ce que vous pouvez attendre de moi²

La définition des personnages, dans le texte, fonctionne de manière similaire : les stéréotypes et clichés sur lesquels elle repose rendent les personnages facilement identifiables et épargne à la narration des descriptions physiques développées. Quelques traits suffisent à les présenter. Ces stéréotypes qui dictent les actions des personnages et leur manière de se comporter sont des éléments à la fois rassurants et sans surprises puisque que conformes aux attentes de tous. Les origines lointaines des personnages américains auront la même fonction. Elles sont toutefois souvent soulignées avec ironie ; les stéréotypes nationaux sont inclus dans la description des personnages, comme des éléments qui permettent d'emblée de les identifier, mais l'absurdité d'une lecture uniquement stéréotypée est également suggérée par Gary et ses personnages.

¹ Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 54. La notion de « melting-pot », bien que passée à la postérité, a toutefois été rapidement remise en question.

² *Charge d'âme*.- p. 233.

I.C.1. Les personnages juifs américains

Parmi les racines constitutives des identités américaines figurent en bonne place les racines juives, notamment dans *Tulipe*, qui se déroule dans le quartier new-yorkais très multiculturel de Harlem. La judéité de ces Américains est indiquée par quelques caractéristiques attendues qui accompagnent l'identification des personnages. Dans *Tulipe* où se côtoient plusieurs familles juives installées à New York, les pères de famille travaillent dans le textile, secteur d'activité traditionnellement associé aux Juifs ; Zyskind est « chapelier »¹ et Sverdlovitch « tailleur »². Tous ces personnages vivent en communauté, la famille Sverdlovitch, les Zyskind et leur voisine Mrs. Baumgartner habitant dans le même immeuble. Les interjections de M. Sverdlovitch, ses « aïe »³, « cha, cha »⁴ et « tfou, tfou, tfou »⁵ soulignent, elles aussi, son origine.

Pour Sverdlovitch, les États-Unis ne sont pas sa patrie mais un lieu de passage, et son nom semble inséparable du qualificatif « qui attendait son visa pour la Palestine »⁶, qui le complète comme une nouvelle épithète homérique. Lorsque son fils manifeste son intérêt pour les miracles de Tulipe, il l'accuse tout d'abord de « renier la foi de ses pères »⁷, avant de les espérer possibles, parce qu'un Tulipe tout-puissant pourrait faire avancer ses projets : « Je ne lui demande pas grand-chose, pensait M. Sverdlovitch, confusément. Je lui demande seulement un visa pour la Palestine. »⁸ Le personnage, caractérisé par son lien avec la mémoire du passé, rappelle constamment, dans son dialogue avec son fils, l'histoire familiale mouvementée liée à leur identité juive : M. Sverdlovitch a, comme il le dit deux fois, « déjà eu sa sœur et la famille de sa sœur massacrées à Gallatz, en 1940 »⁹ ; il a été « trois fois épargné : à Kitchiniew, à Kamientz-Podolsk et à Gallatz »¹⁰. Son identité n'est pas liée à sa vie présente sur le sol américain mais à ce passé douloureux en Europe de l'Est, entre la Moldavie et l'Ukraine, où sont ses racines familiales. C'est pour une raison

¹ *Tulipe*.- p. 90.

² *Ibid.* D'autres personnages de l'œuvre garyenne, juifs mais non américains, s'inscrivent du reste dans la même tradition : Salomon, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, est tailleur, comme le reste de sa famille, « depuis des générations » (*L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 36.), Schonenbaum, dans la nouvelle « La plus vieille histoire du monde », est « héritier d'une grande tradition que cinq générations de tailleurs juifs avaient illustrée ». (*Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 239.)

³ *Tulipe*.- p. 93.

⁴ *Id.*- p. 94.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 90.

⁷ *Id.*- p. 94.

⁸ *Id.*- p. 96.

⁹ *Id.*- p. 93.

¹⁰ *Id.*- p. 95.

similaire que Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, prétendra, avec un humour noir, éviter d'avoir des amis juifs : « depuis qu'on les savait exterminés, ils traînaient toujours leurs morts avec eux partout où ils allaient »¹.

Comme l'explique Firyel Abdeljaouad, « plongé dans la mémoire de l'histoire de son peuple, et dans ses souvenirs, le Juif est hanté par le souvenir du génocide, qui tourne à l'obsession »² ; il est « défini par des facteurs et une histoire qui ne dépendent pas de lui et dont il ne peut se délivrer » qui font de lui un « membre d'une communauté de souffrances »³. Ces caractéristiques ne sont pas spécifiques aux personnages d'Américains mais elles se retrouvent chez eux. Les personnages de Juifs américains sont, au-delà de leur lien avec l'Amérique, ancrés dans une histoire et une tradition qui sont constitutives de leur être et de leur identité.

Comme Sverdlovitch, Abe Fields est juif et américain mais il est, en revanche, intégré dans la vie américaine et fier d'avoir été naturalisé⁴. Il ne peut toutefois pas non plus se défaire du souvenir de son histoire familiale troublée, qui se rappelle fréquemment à lui. Son physique, déjà, renvoie à des éléments stéréotypés ; Abe Fields, vu par Morel, est « disgracieux, chétif, myope avec ses cheveux et son nez juifs »⁵. Forsythe l'avait identifié aussi rapidement : « C'était un homme qui en avait tant vu ! Un Juif, décida-t-il, en regardant à la dérobée son visage, et ce quelque chose dans les yeux. »⁶ La reconnaissance est donc à la fois physique et liée à un regard particulier, qui reflète le passé de son peuple et le destin tragique de sa famille. La mort des siens dans les camps de concentration réapparaît régulièrement dans le texte, Abe Fields la présente comme un élément justifiant sa présence auprès de Morel, comme il s'en explique dans ce dialogue avec le Français défenseur des éléphants :

- Tiens, tiens, je croyais que les éléphants tu t'en foutais ?
- J'ai eu toute ma famille gazée à Auschwitz.
- Ah ! bon, fallait le dire.⁷

Cet épisode traumatisant de son histoire qui le relie à l'Histoire l'accompagne sans cesse ; témoin de la proximité entre l'Allemande Minna et Morel, Fields songe ainsi qu'il « aurait

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 52.

² Firyel Abdeljaouad.- *Les figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar : Ou comment le vif saisit le mort*.- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2002.- p. 43.

³ *Id.*- p. 59.

⁴ *Les Racines du ciel*.- p. 446.

⁵ *Id.*- p. 404.

⁶ *Id.*- p. 333.

⁷ *Id.*- p. 480.

particulièrement souhaité inspirer un tel amour et un tel dévouement à une Allemande, lui, fils de parents gazés à Auschwitz »¹. Ce lien profond et persistant qui s'établit avec son passé renaît particulièrement dans les moments difficiles, comme dans cette anecdote d'un ton particulièrement noir :

Un de ses premiers souvenirs d'enfant était le sourire de sa mère : il se trouvait que c'était un sourire tout étincelant de l'or de ses nombreuses couronnes qui fascinaient l'enfant. Chaque fois qu'il était déprimé, ce souvenir revenait en même temps que celui du tas de couronnes et de dent en or "récupérées" par les nazis sur les victimes des chambres à gaz et des fours crématoires. Il avait passé des heures à contempler fixement les photos de ce tas que les journaux de l'époque avaient publiées : il y cherchait le sourire de sa mère.²

S'il repense à sa mère disparue dans les moments de déprime, c'est sa langue, le yiddish, qu'il retrouve à la fin de son aventure africaine, pour rassurer la compagne allemande de Morel : « *Wein nicht*, lui dit-il en yiddish, en croyant parler allemand »³. Ce retour aux origines dans un moment de crise se manifeste aussi chez un personnage américain de *Charge d'âme*, placé dans une situation similaire. Le Professeur Kaplan de l'« I.T. du Massachusetts »⁴, envoyé par le président américain en Albanie pour participer à la destruction de l'installation de Mathieu, est américain et juif, caractérisé par un physique qui l'associe à des personnalités juives variées : il a une « intéressante chevelure électrique dans la tradition de celles de Harpo Marx-Arthur Rubinstein-Einstein »⁵. Le rapprochement entre l'acteur de films burlesques, le pianiste et le savant tient, au-delà de quelques traits physiques supposés, surtout à leur religion commune. Les tirets qui unissent les trois noms accentuent encore le jeu sur les stéréotypes, fonctionnant comme « processus de catégorisation et de généralisation »⁶. Après les morts consécutives de May et Mathieu, Kaplan oubliera son identité liée à ses études américaines, celle d'un savant de l'institut technologique du Massachusetts, pour, dans un « retour aux origines »⁷ qui « n'avait rien de scientifique et rappelait plutôt Auschwitz »⁸, chanter « *El Maleh Rachanim*, la prière hébraïque pour les morts »⁹. Le personnage de Juif américain, qui, chez Gary, est généralement originaire d'Europe de l'Est, même lorsqu'il accepte de s'intégrer dans la vie

¹ *Id.*- p. 437.

² *Id.*- p. 391-392.

³ *Id.*- p. 493. Le mélange des langues est toutefois complet, puisque la graphie utilisée est bien celle de l'allemand.

⁴ *Charge d'âme.*- p. 283.

⁵ *Id.*- p. 189.

⁶ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot.- *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société.*- Paris : Nathan, 1997.- p. 26-27.

⁷ *Les Racines du ciel.*- p. 310.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

américaine, n'oublie donc pas ses racines, vers lesquelles il se tourne dans des situations sortant de l'ordinaire, retrouvant une langue ou des traditions ancestrales. Il est alors plus juif qu'américain, et se rapproche des autres personnages juifs de l'œuvre, quelle que soit leur nationalité.

I.C.2. Origines étrangères

Les origines des personnages américains, qu'elles se trouvent dans un pays ou une religion, jouent un rôle similaire, en apportant, par le biais de stéréotypes reconnus, des éléments de définition supplémentaires aux personnages, et en leur fournissant, dans des situations de crise, la possibilité d'un refuge rassurant.

Dans *Les Têtes de Stéphanie*, un roman qui, en jouant avec les codes des romans d'aventure, accorde une large place à des stéréotypes consciemment adoptés dans un but parodique, ces origines lointaines sont particulièrement apparentes. Le mannequin Stéphanie Hedrichs est ainsi présenté, dans le dossier que consulte l'espion Rousseau, comme une Américaine aux origines multiples :

[Dans] le milieu de la Haute Couture, elle avait la réputation d'être intelligente et têtue comme une mule. Ses ancêtres étaient irlandais et français – alsaciens, plus exactement. On lui recommandait beaucoup de prudence.¹

Ces renseignements officiels utilisent, d'une manière qui semble, dans ce cadre, surprenante, la mention d'ancêtres européens comme une preuve irréfutable, établissant un lien apparemment incontestable entre les origines du personnage et son caractère. Alors que Rousseau s'oppose aux stéréotypes que Stéphanie applique aux Haddanais en lui déclarant qu'« il ne faut pas avoir des préjugés »², les renseignements rassemblés pour la C.I.A. invitent à faire exactement le contraire. Une lecture dépourvue de tout préjugé empêche en effet de saisir pourquoi tant de prudence est conseillée à Rousseau. Cet ensemble de données parodie le contenu d'un dossier secret, en y insérant des éléments qui paraissent très peu objectifs et difficiles à concilier avec leur but, celui d'informer un espion envoyé sur une mission délicate. Ils permettent toutefois de définir l'Américaine, en l'associant à un ensemble de stéréotypes avec lesquels elle s'accordera parfaitement.

La cover-girl américaine, construite sur plusieurs plans stéréotypés parallèles, sera souvent rattachée à ces racines irlandaises : elle a « un caractère de chat sauvage qui aurait suivi des

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 113.

² *Id.*- p. 117.

cours de perfectionnement en Irlande du Nord »¹, un « tempérament irlandais »². Stéphanie elle-même se défend d'être simplement une belle jeune femme représentant son pays, l'Amérique, sur les couvertures de journaux de mode : « Je ne suis pas fragile. Je suis issue d'une solide souche paysanne française et irlandaise, vous savez »³, déclare-t-elle au médecin qui veut trop la ménager. Son ascendance est un point important pour définir sa nature même et elle se raccroche à ces qualités supposées dans un moment de doute profond : victime d'un attentat que les autorités du pays s'obstinent à nier, Stéphanie n'est plus sûre de rien et ces éléments de son identité constituent un fond auquel se référer. Jess Donahue, dans *Adieu Gary Cooper*, joue avec les mêmes notions lorsqu'elle interroge son père sur leur famille :

- À propos, qu'est-ce que nous sommes, exactement ? Catholiques ?
- Évidemment. De bonne souche irlandaise.
- C'est bon à savoir. Si tout le reste échoue, on pourra se rabattre sur ça.⁴

Les origines catholiques et irlandaises ne sont pas surprenantes pour des personnages américains ; l'immigration irlandaise a été massive, aux États-Unis, notamment lors des grandes famines du milieu du XIX^e siècle, où les Irlandais fuyaient la misère de leur pays, espérant trouver en Amérique une vie meilleure. À l'époque où se déroule *Adieu Gary Cooper*⁵, un Irlandais catholique, Kennedy, est justement président. Avant son assassinat en novembre 1963, il représentait l'espoir pour de nombreux Américains. Les connotations attachées à ces clichés nationaux peuvent donc, en ce sens, trouver un écho particulier au moment de la parution du livre.

La « souche » européenne dont Alan et Jess Donahue sont issus est une « bonne souche », celle de Stéphanie est « solide » : l'origine familiale est inaltérable et rassurante. Jess et son père sont donc « deux affreux cosmopolites [...] délicieusement dépourvus d'un "chez nous" », avec « une forte dose de sang irlandais, comme tous les rossignols. Un luxe intérieur inouï »⁶. Le rossignol, dans *Éducation européenne*⁷ ou *Tulipe*⁸, est l'un des visages

¹ *Id.*- p. 175.

² *Id.*- p. 203.

³ *Id.*- p. 68.

⁴ *Adieu Gary Cooper.*- p. 178.

⁵ La mention de la mort de Jean XXIII dans *Adieu Gary Cooper* (p. 125) situe le roman en 1963, tandis que *Les Têtes de Stéphanie* évoque l'affaire du Watergate (p. 264), qui se déroule en 1972.

⁶ *Id.*- p. 176.

⁷ À travers la figure du partisan Nadejda dont le nom, en russe, désigne l'espoir et qui, dans la version en anglais, s'appelle Nightingale, rossignol.

⁸ Le rossignol, identifié à Tulipe par un personnage qui veut s'attacher ses services, est décrit ainsi : « On l'écoute et la vie devient meilleure et chaque nègre sait pourquoi il est né : pour écouter, dans la nuit, le chant du rossignol. » (*Tulipe.*- p. 117)

de l'espoir et l'origine irlandaise des Donahue est donc entourée de connotations positives ; les racines plus ou moins lointaines des personnages américains sont source de réconfort dans l'adversité, l'origine est un élément stable sur lequel il est toujours possible de s'appuyer, en dernier recours.

I.D. Identités réinventées

I.D.1. Multiculturalisme et identités fantasmées

Ce mélange des cultures permet à certains personnages, dont les origines sont particulièrement diversifiées, de changer, à l'envi, d'identité. Ils atteignent ainsi un idéal garyen, ce rêve de pouvoir sortir de soi et vivre plusieurs vies, évoqué notamment dans *Les Trésors de la mer Rouge* : Gary, incognito, est photographié par un fonctionnaire chinois pour son apparence d'un « pittoresque bien yéménite », et il savoure cet instant :

Jamais encore je n'avais éprouvé à ce point le sentiment de n'être personne, c'est-à-dire enfin quelqu'un... L'habitude de n'être que soi-même finit par nous priver totalement du reste du monde, de tous les autres ; "je", c'est la fin des possibilités...¹

La recherche de l'altérité, en soi et dans les autres, est un moyen pour découvrir le monde qui existe au-delà de soi.

Deux personnages américains offrent des illustrations parallèles de cette volonté particulière de renouveau, où le pouvoir de renaissance attribué à l'Amérique est sans cesse réinventé : Rousseau, dans *Les Têtes de Stéphanie*, et Willie Bauché, dans *Les Couleurs du jour* et *Les Clowns lyriques*, ont tous deux des ascendances dont la variété leur permet de rejoindre ce que Gary appelle, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, « la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité »². La ville dont ils sont originaires, La Nouvelle-Orléans, est définie par leur histoire comme un lieu où cohabitent les cultures les plus diverses. L'identité de Rousseau tient en une énumération d'origines de toutes sortes : l'agent de la C.I.A. peut passer « pour un Sud-Américain, pour un métis de Noir, pour un Juif ou un Arabe »³ et « avait déjà été juif, cubain, portoricain, italien, noir des Caraïbes, terroriste arabe, brésilien »⁴. Ces identités mouvantes sont rendues possibles par ses racines

¹ *Les Trésors de la mer Rouge*.- p. 102.

² *Vie et mort d'Émile Ajar*.- p. 29.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 83.

⁴ *Id.*- p. 96. Pour Ralph Schoolcraft, ces identités multiples évoquent celles de Gary : « While the first few terms allude to prior protagonists (in *The Dance of Genghis Cohn*, *Talent Scout*, *Europa* and *The Guilty Head*), the last two announce Gary's next pseudonymous metamorphosis, a reputed Algerian terrorist exiled

puisque, ayant « du sang arabe et du sang noir »¹, il est un « descendant des créoles français des Antilles »², issu d'« une jeune esclave antillaise au doux parler qui avait enchanté un aventurier français plus d'un siècle auparavant »³. Il peut alors jouer des personnages très différents :

Il y avait chez lui un vieux goût de ce qu'il appelait ses "fuites" hors de lui-même qui rendait irrésistible la tentation d'aller habiter, le temps d'une mission, des identités aussi éloignées que possibles de la sienne, qu'il connaissait un peu trop et dont il n'attendait rien de nouveau.⁴

Willie Bauché, dont le patronyme a des consonances aussi francophones que celui de Rousseau, aurait des origines similaires, puisqu'« il se prétendait originaire de La Nouvelle-Orléans, né dans les bayous d'une lointaine ascendance française et noire. »⁵ Comme Rousseau, Willie serait ainsi métissé :

Il avait un quart de sang noir qu'il cachait soigneusement. Ses cheveux frisaient un peu et il y avait, dans ses traits, une certaine rondeur qui était connue comme un lointain écho des masques africains – mais personne ne s'en doutait.⁶

Ce métissage du personnage lui permet d'adopter, selon les circonstances, l'apparence qui lui convient. L'incertitude est accentuée dans *Les Couleurs du jour*, où la mère de Willie aurait été « une prostituée de la Nouvelle-Orléans »⁷, ce qui, en le détachant de l'existence avérée d'une figure paternelle identifiée, lui offre une liberté incomparable : « le métier de sa mère permettait toutes les suppositions »⁸. Willie adapte donc son origine à ses interlocuteurs et aime « [s'inventer] souvent, ainsi, des biographies complètes et saugrenues »⁹. Il peut devenir, le temps d'une nouvelle fable identitaire, un Français de souche, avec des ancêtres qui « avaient tous été jardiniers des comtes d'Illery, en Touraine »¹⁰ et un père qui « mourut de chagrin en le maudissant, lorsque Willie vint lui

in Brazil. » (« Alors que les premiers termes font référence à des personnages précédents (dans *La Danse de Gengis Cohn*, *Les Mangeurs d'étoiles*, *Europa* et *La Tête coupable*), les deux derniers annoncent la prochaine métamorphose pseudonymique de Gary, comme célèbre terroriste algérien exilé au Brésil. » (Ralph Schoolcraft.- *Romain Gary : The Man Who Sold his Shadow*.- Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002.- p. 98.))

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 95.

² *Id.*- p. 82.

³ *Id.*- p. 96.

⁴ *Id.*- p. 113.

⁵ *Les Clowns lyriques*.- p. 14.

⁶ *Id.*- p. 57.

⁷ *Les Couleurs du jour*.- p. 217.

⁸ *Id.*- p. 219.

⁹ *Les Clowns lyriques*.- p. 57.

¹⁰ *Ibid.* Cette nouvelle identité pourrait également relier Willie Bauché au monde du cinéma puisque le nom d'Illery est aussi celui de Pola Illery, une actrice française d'origine roumaine qui connut une brève carrière au cinéma entre 1929 et 1937, où elle joua notamment dans *Sous les toits de Paris* de René Clair. Le cinéma

annoncer son intention d'émigrer en Amérique »¹, tandis que son physique laisse percevoir d'autres origines, avec « ses traits fins [qui] rappelaient un peu la beauté des masques africains sur un visage de Blanc »². Cette dernière description donne la clef de toutes les autres : il s'agit toujours de masques, que Willie revêt et dont il peut, tout aussi facilement, se défaire pour les remplacer par d'autres masques, qui dissimulent tous sa véritable identité.

L'histoire même de la Nouvelle-Orléans, d'où il prétend venir, est inscrite sur son visage : colonie française puis espagnole, cette ville du Sud des États-Unis a acquis une forte communauté noire descendant des anciens esclaves. Willie, incarnant ce mélange des origines, a

[un] visage [qui] rappelait, en plus fin et sur un blanc d'ivoire, une certaine beauté nègre, celle des têtes de guerriers sculptées dans l'ébène, mais comme latinisée, comme touchée d'espagnol [...]. Les cheveux étaient de ce genre bouclé et noir qui semble toujours réclamer une boucle d'or barbaresque dans l'oreille, mais il n'était jamais allé jusque là.³

Pour compléter le portrait, il orne son visage d'« une de ces petites moustaches que les perruquiers d'Hollywood appellent françaises à cause de leur finesse et leur précision »⁴. Condensant les différents visages de la ville dont il est originaire et rappelant son histoire, Willie Bauché est donc, malgré son goût pour l'invention, rattaché à ses racines et à sa culture. Les quelques traits types qui composent son portrait poussent le cliché à l'extrême, transformant sa description en clin d'œil ironique. Willie, au-delà de ses récits fantaisistes, fait plus que venir de la Nouvelle-Orléans, il est la Nouvelle-Orléans, une ville dont l'histoire s'applique comme un puzzle déconstruit sur différents pans de son être.

Les multiples visages qu'offre à Rousseau et à Willie Bauché leur origine commune correspondent parfaitement à l'univers dans lequel ils évoluent : Rousseau est un agent de la C.I.A. qui interprète différents personnages adaptés à ses missions secrètes, tandis que Willie travaille dans le milieu du cinéma et joue des rôles divers. Rousseau, dans l'ombre de ses missions, et Willie, sous la lumière des caméras et des journalistes attentifs à chacun de ses gestes, profitent donc tous deux de leur nature multiculturelle pour choisir l'apparence qui convient le mieux aux situations qu'ils rencontrent. L'origine des Américains, lorsqu'elle est pleinement intégrée par les personnages, permet toutes les

est à la fois l'univers habituel de Willie, acteur, réalisateur et producteur hollywoodien, et un lieu où la question des masques, rôles et apparences est centrale.

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 14.

³ *Id.*- p. 219.

⁴ *Id.*- p. 14.

fantaisies identitaires ; les personnages peuvent s'inventer de nouveaux visages, de nouvelles histoires familiales tant qu'ils s'appuient sur leurs véritables racines, qui légitiment ces romans familiaux sans cesse renouvelés.

I.D.2. L'assimilation et le danger du rejet de ses origines

Si utiliser des pans de leurs origines pour construire de nouveaux personnages est profitable pour Rousseau et Willie Bauché, s'en éloigner totalement semble plus risqué. L'oubli de ses racines est perçu, chez Gary, comme un renoncement à une part de soi-même.

Les enfants des personnages juifs de *Tulipe*, appartenant sans doute à une première génération née sur le sol américain, n'ont pas la même relation que leurs parents à l'Histoire ; s'écartant du passé, du souvenir de la Shoah et des massacres de leur famille, ils prônent, à l'inverse, une assimilation qui est incomprise par leurs aînés. Alors que leurs parents sont plongés dans la mémoire de leur passé, les enfants nés sur le sol américain semblent mieux intégrés aux États-Unis. Les enfants juifs de Harlem qui se retrouvent pour parler des miracles de Tulipe ont certes des noms de famille qui révèlent leurs origines mais leurs prénoms sont américains – le refuge géographique que constitue l'installation en Amérique s'accompagne alors d'une autre tentative de s'éloigner des persécutions antisémites, en associant les nouveau-nés à leur pays d'accueil.

Le petit Zyskind est prénommé Tim, son ami Dubinski s'appelle Stanley et Chazer¹ porte le nom de John Washington, qui sonne comme un hommage à George Washington, le premier président américain. Ce nom composé n'est toutefois pas celui qui sert à le désigner : « John Washington Chazer » figure uniquement sur « son extrait de naissance » tandis que « tout le monde, y compris sa mère, [l']appelait "Bazooka Kid" »². Son ami Sverdlovitch, auquel on ne connaît pas de prénom, a, lui aussi, un surnom américain, celui du général « Buzz » Sverdlovitch. Les deux termes renvoient à la guerre qui vient se s'achever : le bazooka est un lance-roquettes mis au point et utilisé par les Américains pendant la Seconde Guerre mondiale (son nom provient de sa ressemblance avec un instrument de musique qui porte le même nom) tandis que « buzz » évoque un bourdonnement, un vrombissement mais, également, en termes plus militaires, un vol aérien rasant. Ces surnoms imitent ceux de combattants américains et tracent le cadre des jeux que partagent les deux personnages. Par là, ils s'intègrent un peu plus dans la nation américaine dont ils

¹ « Chazer » signifie « porc » en yiddish.

² *Tulipe*.- p. 90.

rejoignent, dans leurs jeux de rôles enfantins, les forces armées. Le cadet de la bande, Stanley Dubinski, porte un surnom moins martial, « Sticky ». Le terme, en anglais, signifie « collant » et rappelle le jeune âge du personnage qui, jugé inapte à être l'égal de ses aînés, ne peut que suivre le groupe sans y être vraiment inclus.

Buzz ne partage pas les rêves de son père et, « très effrayé à l'idée d'aller vivre dans un pays étranger »¹, il s'insurge à l'idée de quitter les États-Unis pour Israël : « Je ne veux pas aller à Tel-Aviv ! [...] Je... suis... bien... ici ! »², répond-il à ses projets de départ. Contrairement à M. Sverdlovitch, il n'est pas associé à la guerre à travers des villes d'Europe de l'Est mais désigné comme « l'homme de Bataan, l'homme de Corregidor »³, le lieu, aux Philippines, d'affrontements entre Américains et Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale – Buzz se situant, sans nul doute, du côté des Américains. Son dernier argument contre le départ en Palestine insiste encore plus sur son identité américaine : « Je ne veux pas aller à Tel-Aviv, je veux aller à West Point ! »⁴. La prestigieuse académie militaire américaine de West Point qui fait écho à ses jeux de guerre enfantins signe son intégration aux États-Unis, la carrière militaire, au service d'un pays, soulignant une appartenance marquée à celui-ci.

Ces personnages représentent une possible assimilation accompagnant l'acceptation d'un mode de vie américain où le passé est mis à l'écart au profit de l'histoire du pays d'accueil – encore faut-il noter que ces quelques personnages qui rejettent leur identité juive ne sont que des enfants. Le petit Zyskind de *Tulipe*, qui a une dizaine d'années en 1946, pourrait en effet, en 1963, avoir le même âge que le « grand Zysskind »⁵ d'*Adieu Gary Cooper*, qui vient également de New York et dont les racines juives sont bien présentes. La jeunesse des personnages de *Tulipe* et la force de leur imaginaire, grâce auquel ils peuvent notamment s'inventer en héros de guerre américain, leur permet de ne pas être figés dans une identité imposée par leur histoire familiale. Mais cette réinvention de leur identité ne fonctionne que comme une étape qui, une fois les jeux d'enfants oubliés, finit par s'effacer. Les Juifs américains sont irrémédiablement liés à leur histoire.

Toujours dans *Tulipe*, un autre personnage s'écarte de son identité première pour se déclarer pleinement américain. Rosselli, qu'oncle Nat « avait connu après l'avant-dernière

¹ *Id.*- p. 94.

² *Id.*- p. 93.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 94.

⁵ *Adieu Gary Cooper.*- p. 52.

guerre, alors qu'ils travaillaient ensemble dans une entreprise de déménagement »¹ et étaient « deux nègres idéalistes »², rêvait alors de changer le monde, de rendre meilleure sa condition malgré les tentatives des autres Noirs pour le dissuader :

Il y a eu comme ça une fois, il y a très longtemps, un nègre de Bethléem qui avait essayé, murmuraient les Noirs, en soupirant, et rappelle-toi ce qui lui est arrivé. Non, Kid, tu n'as pas assez mangé d'épinards pour t'attaquer à des morceaux comme ça.³

En un mélange burlesque, le personnage est renvoyé à deux figures très différentes, un modèle religieux, le Christ, et un personnage de bande dessinée, le marin Popeye, qui devient très fort lorsqu'il mange des épinards. Rosselli, comme les enfants juifs de Harlem, a un surnom, « Wurlitzer Kid », condensé en « Kid » par ses interlocuteurs. Si ses consonances sont seulement à demi américaines, son sens correspond bien au nouveau rôle qu'il va bientôt jouer. Le texte indique qu'il devait son surnom « à sa taille gigantesque et sa magnifique voix de basse »⁴, Wurlitzer étant le nom d'une entreprise américaine « qui, depuis 1856, construit des instruments de musique fort réputés »⁵ et rencontre un grand succès lorsqu'elle se lance dans la fabrication des juke-boxes : « En matière de juke-box, les deux noms qui font référence sont ceux de l'Américain Wurlitzer et du Scandinave Seeburg »⁶. La voix de Rosselli lui vaut ce surnom, mais la machine de laquelle il est rapproché n'est pas un instrument de musique, elle ne fait que répéter mécaniquement la musique qui lui est commandée. Et le personnage, en effet, perd sa personnalité lorsqu'« un Blanc qui passait par là »⁷ l'entend chanter « l'hymne nègre » et le pousse vers une nouvelle carrière. L'homme révolté parlant de renverser le monde devient un interprète de variétés, qui « [chante] *Swing, swing my heart* et *Oh ! how I love my sugar daddy* à la radio »⁸, de douces chansons d'amour⁹. L'oubli de son passé et de son engagement accompagne son immersion dans la société américaine : « un mois après, il achetait une Packard, un chauffeur en livrée, devenait membre de l'association "Amérique d'abord" et obtenait ses papiers américains »¹⁰. L'adhésion à l'« Amérique d'abord », l'« America First

¹ Tulipe.- p. 115.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 116.

⁴ *Id.*- p. 115.

⁵ Daniel Lesueur.- *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*.- Chatou : Les Éditions Carnot, 2004.- 176p.- p. 54.

⁶ *Ibid.*

⁷ Tulipe.- p. 116.

⁸ *Id.*- p. 117.

⁹ « *Swing, swing my heart* » peut être traduit par « Balance-toi, balance-toi mon cœur » et « *Oh ! how I love my sugar daddy* » par « Ah ! Comme j'aime mon papa-gâteau ».

¹⁰ *Id.*- p. 117.

Committee », va à l'encontre de la volonté que le personnage affichait de lutter pour la liberté et l'égalité. Ce comité, en effet, regroupe, en 1940, des isolationnistes qui s'opposent à l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale, arguant de la nécessité de protéger les enfants de l'Amérique plutôt que de combattre pour des pays étrangers :

Lorsqu'arrivent les élections présidentielles de novembre 1940, le Comité "America First", dont le porte-parole est Charles Lindbergh, obtient des deux candidats, F. D. Roosevelt et le républicain Wendell Wilkie, des déclarations de neutralité. Le 30 octobre, le président sortant, dans un discours prononcé à Boston, promet aux mères américaines de ne pas envoyer leurs "garçons combattre dans une guerre étrangère".¹

En s'éloignant de ses origines, Wurlitzer Kid peut avoir accès à la prospérité et à une nationalité américaine poussée jusqu'à l'excès du nationalisme, mais il renie également les idéaux qui le caractérisaient et renonce ainsi à une partie de son identité.

Charlie Kuhn, après s'être installé aux États-Unis et avoir changé de nom pour tenter de s'intégrer, se transforme à son tour complètement. Charlie Kuhn est le pseudonyme qu'il s'est choisi pour américaniser son véritable nom, Mejid Kura, jugé sans doute trop exotique. Le personnage n'atteint toutefois pas son objectif puisque, pour s'éloigner de ses racines premières, il a opté pour un nom dont il s'aperçoit qu'il « n'était peut-être pas typiquement américain »². Kuhn, qui s'apparente à Cohn, est en effet plutôt juif et renvoie sans doute aux nombreux noms juifs de grandes figures de Hollywood³ auxquels le personnage aurait cherché à s'identifier en choisissant son nouveau patronyme : Mejid Kura s'est rebaptisé Kuhn « peu après son arrivée en Amérique, plus de quarante ans auparavant, après ses premiers contacts avec le monde du spectacle »⁴, soit au milieu des années 20, à l'aube de l'âge d'or de Hollywood. La rupture avec ses origines le condamne à rester attaché à cette nouvelle identité dont « il ne pouvait plus [se] défaire, pas plus que d'un certain nombre d'autres choses qu'il traînait partout avec lui »⁵. La nouvelle identité se fait donc pesante ; elle s'accompagne d'ailleurs d'un peu réjouissant « souffle au cœur ». Et c'est finalement son apparence tout entière qui se modifie : Charlie Kuhn, désormais bien

¹ Annie Zwang.- *Les États-Unis et le monde : rapports de puissance (1898-1998)*.- Paris : Ellipses, 2000.- 142p.- p. 70.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 41.

³ À l'aube du XX^e siècle, « tous les grands studios hollywoodiens (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Universal, Columbia Twentieth Century Fox et Warner Brothers) furent [...] lancés par des Juifs, ou leurs fils, nés dans un rayon de quelques centaines de kilomètres autour de Varsovie. » (Philippe Jacquin, Daniel Royot et Stephen Whitfield.- *Le Peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 339.)

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 41.

⁵ *Ibid.*

intégré dans la vie américaine, finit par se départir de son apparence première ; pris dans un empâtement général,

ses traits et sa silhouette se perdaient peu à peu, le forçant à rompre définitivement avec le jeune homme svelte dont les beaux traits levantins lui paraissaient maintenant être ceux d'un fils qu'il n'avait jamais eu.¹

Le dernier indice de son origine semble s'être évanoui ; l'Américain a abandonné avec elle sa beauté et sa jeunesse.

Bobo, le photographe des *Têtes de Stéphanie*, joue à son tour avec son identité en décidant de remplacer ses origines véritables par une généalogie réinventée, qui finira par causer sa perte. Le « photographe Abdul Hamid, né Boleslaw Berlovici, Bobo pour les amis »², vient d'Europe de l'Est où, sans doute juif, il a subi les conséquences des persécutions nazies : « Ses parents avaient été assassinés à Vienne par les nazis et on disait que les S.S. avaient utilisé l'enfant de dix ans pour leurs jeux virils. »³ Mais, contrairement aux autres personnages juifs, il ne se réfère pas à l'histoire liée à ses origines et préfère s'inventer une histoire personnelle très différente. Surnommé le sultan de la mode par ses pairs, il choisit de « [changer] légalement son nom en celui d'Abdul Hamid, qu'il [emprunte] modestement au dernier sultan de Turquie, renversé par Kemal Atatürk après la Première Guerre mondiale »⁴ – Charlie Kuhn transformait un nom d'origine arabe en nom à consonances juives ; pour Bobo, ce sera l'inverse. Il s'identifie ensuite à cet ancêtre inventé :

Abdul Hamid, le dernier sultan de l'Empire ottoman, était probablement le plus cruel satrape depuis Ivan le Terrible et son portrait figurait en bonne place dans l'appartement de Bobo sur la Cinquième Avenue, parmi les autres reliques authentiques de la lignée des Berkovici.⁵

Au Haddanais qui l'interroge, curieux, sur l'origine de son nom, Bobo répond fièrement : Abdul Hamid « était mon arrière-grand-oncle paternel, bien que nous soyons tous anglais du côté de ma mère »⁶. Cette identité fictive lui est finalement fatale, puisqu'elle le condamne à être exécuté avec les autres passagers de l'avion qu'il a emprunté tandis que ses deux compagnons de voyage, l'Américaine Stéphanie et Massimo, d'origine italienne, dont l'identité ne prête pas à confusion, sont, eux, épargnés.

L'Américain, s'il est, par nature, associé à plusieurs cultures, reste attaché à ses racines étrangères, qui sont constitutives de son identité. Il peut en exploiter toutes les nuances et

¹ *Ibid.*

² *Les Têtes de Stéphanie*. - p. 142.

³ *Id.* - p. 25.

⁴ *Id.* - p. 9.

⁵ *Id.* - p. 43.

⁶ *Ibid.*

jouer avec différents visages tant qu'il s'appuie sur des origines authentiques, mais, s'il cherche à tout oublier de sa véritable ascendance, il court le risque de se perdre lui-même. Les États-Unis existent de fait, notamment dans les grandes villes, à travers ces mélanges d'origines qui lui donnent son aspect cosmopolite et soulignent l'attraction qu'exerce le pays sur les étrangers. Le pays peut proposer à tous ses nouveaux habitants la possibilité d'accéder à la naturalisation, sans distinction d'origine ou de religion. Mais, malgré les espoirs démesurés des personnages, les États-Unis, pas plus que les autres pays, ne sont à même de leur offrir une identité ultime, simple et unique, qui réponde à toutes leurs attentes. Une fois la nationalité américaine acquise, le destin des personnages garyens varie et ceux qui choisissent d'oublier leur passé pour se croire uniquement américains se retrouvent pris dans l'éternel piège de l'identité, réduit à un « je » faible et limité. Le multiculturalisme américain est, au contraire, une richesse, qui permet à ceux qui l'acceptent d'avoir des options supplémentaires, des solutions de repli ou de refuges rassurants.

II. L'imaginaire de la ville américaine

L'Amérique, refuge imaginaire des personnages en quête d'espoir, peut parfois leur offrir un refuge réel, un lieu d'accueil qui reprend, en partie, les caractéristiques de la Terre promise qu'ils imaginaient. Les rêves américains des personnages, s'ils ne partagent pas tous les mêmes sèmes, ont souvent en commun d'évoquer l'Amérique sans s'y arrêter à une ville ou un à État particulier. La prise de possession de l'espace par l'imaginaire des personnages garyens est donc une deuxième étape dans leur appréhension du pays. Le rêve américain, lorsqu'il se localise géographiquement, devient plus précis mais se heurte également plus facilement aux frontières de la réalité. De ce grand pays émergent, chez Gary, deux pôles principaux, qui dominent et effacent pratiquement tous les autres : New York et Los Angeles. Ils constituent certainement les villes américaines les plus connues, et la simple mention de leur nom suffit à faire surgir des images évocatrices ; comme le dit Bachelard, « la connaissance poétique précède [...] la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié »¹. Les deux grandes villes américaines, sans pour autant être interchangeables, peuvent faire rêver

¹ Gaston Bachelard.- *L'Air et les Songes*.- Paris : José Corti, 1998.- p. 216

même ceux qui ne les connaissent pas. Elles constituent, en effet, le lieu où le multiculturalisme offre un havre de paix à l'étranger.

II.A. New York

II.A.1. New York, capitale américaine

New York apparaît comme un condensé de l'Amérique, la capitale imaginaire et la synecdoque du pays. Dans *Le Grand Vestiaire*, où le rêve américain est particulièrement présent, New York sera la seule ville américaine mentionnée ; elle est à la fois le lieu d'origine que s'invente Johnnie Sliven pour séduire sa voisine de chambre, et la destination supposée de l'orphelin français émigré qu'évoque Luc. Les deux personnages cherchent à atteindre le même but en racontant leur histoire, impressionner leur interlocuteur en utilisant une hypothétique connaissance personnelle de l'Amérique. La ville qu'ils choisissent pour ajouter un effet de réel à leur récit se doit donc d'être la plus facilement reconnaissable. Elle a un statut symbolique, évoquant le pays sans exister au-delà de son nom.

Washington, la véritable capitale du pays, joue un rôle tout à fait inverse ; n'étant pas entourée de la même histoire littéraire et imaginaire que New York, elle ne figure pas dans les rêveries des personnages et occupe une place très restreinte dans l'œuvre garyenne. Elle apparaît dans *Chien Blanc*, où elle est le lieu d'une révolte, que les personnages cherchent à fuir, et sert, en tant que capitale américaine, de cadre à quelques chapitres de *Charge d'âme*. Elle est le lieu de vie et de travail du Président mais elle n'y est jamais vraiment présente. Son absence est d'autant plus manifeste que le Président qui y réside est confiné dans un bunker qui tient efficacement la ville à distance :

Depuis que John Carrigan, l'étudiant de Berkeley, après avoir fabriqué dans sa petite chambre au campus une grenade nucléaire, avait fait sauter la Maison-Blanche pour protester contre la bombe à neutrons, les bureaux, les centres vitaux et les appartements du Président et de ses collaborateurs se trouvaient à trente mètres sous terre, protégés par un bloc de plomb de dix mètres d'épaisseur.¹

Le Président et ses collaborateurs ne sont donc pas à proprement parler installés dans la capitale américaine.

De manière générale, New York apparaît comme la capitale du monde moderne et civilisé, tant pour les personnages américains que pour les non américains. L'Américaine des

¹ *Charge d'âme*.- p. 147.

Mangeurs d'étoiles se bat ainsi pour qu'Almayo installe un réseau téléphonique grâce auquel « on pourrait toucher de New York n'importe quelle province du pays »¹. Le lien établi entre New York et l'Amérique centrale serait pour elle le signe tangible d'une ouverture vers la civilisation américaine. New York a un statut similaire lorsque, dans *Les Têtes de Stéphanie*, Stéphanie veut raconter son histoire aux journaux américains alors que Rousseau tente de l'empêcher « de quitter le pays et de déclencher une levée de boucliers à New York avec son histoire »².

Si New York est l'une des villes américaines les plus souvent mentionnées chez Gary, elle n'est pourtant pas, dans les romans qui la mettent en scène, une ville décrite avec beaucoup de précisions géographiques et topographiques. Elle apparaît plus comme une ville référence, évoquée pour ce qu'elle symbolise. Comme le note Jean Roudaut, « une ville, serait-elle nommée Paris ou Rome, devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé »³. La ville n'a pas vraiment de présence, elle est utilisée pour apporter un surcroît de sens aux personnages, aux situations, aux lieux de l'action. Cette absence de la ville dans sa matérialité, d'autant plus manifeste si on la rapproche de la description extrêmement détaillée de Los Angeles dans un texte comme *Chien Blanc*, peut sans doute, déjà, être liée aux rapports personnels entretenus par Gary avec les lieux qu'il mentionne. Lorsqu'il publie *Tulipe*, en 1946, il n'a encore de New York qu'une connaissance distante, ses premiers contacts réels avec la ville ne s'établissant que quelques années plus tard, lorsqu'il est, en 1951, « nommé aux Nations Unies, à New York, en qualité de porte-parole »⁴ de la délégation française à l'O.N.U. Si ces éléments biographiques ne sont pas déterminants, il est cependant notable que l'une des seules mentions d'un lieu new-yorkais précis dans *Tulipe* figure dans la deuxième version du texte, alors qu'elle était absente du texte original : dans la version de 1970, une note « de la main de Tulipe » ajoute ainsi qu'il y a « un bon bistrot français au coin de la Troisième Avenue et de la 42^e Rue. Ouvert toute la nuit »⁵. Ce restaurant qui souligne les racines européennes de Tulipe peut également se

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 246.

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 97.

³ Jean Roudaut.- *Les Villes imaginaires dans la littérature française*.- Paris : Hatier, 1990.- p. 23.

⁴ *La Nuit sera calme*.- p. 164.

⁵ *Tulipe*.- p. 14. Les rues servant à localiser ce bistrot le situent dans un quartier comportant un certain nombre de restaurants français : « la Troisième Avenue, entre la 40^e et la 60^e Rue, longée par le fameux métro aérien, El, était le royaume des restaurateurs français : cabulots et nappes à carreaux rouges et blancs y avaient trouvé leur domaine d'élection et drainaient une population française fidèle à sa cuisine et à sa sociabilité de bistrot dans cette partie populaire de Midtown. » (Emmanuelle Loyer.- *Paris à New York : Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*.- Paris : Grasset et Fasquelle, 2005.- p. 68.)

rattacher géographiquement aux connaissances new-yorkaises de Gary, puisque sa localisation le situerait tout près du bâtiment des Nations Unies¹.

Le gratte-ciel de l'O.N.U. occupe une place importante dans la présentation de la ville ; dans le plus tardif *Homme à la colombe*², New York paraît comme dominé par la présence constante du bâtiment des Nations Unies, hors duquel la ville n'existe que par intermittence – cette omniprésence s'explique par le statut du texte, un conte satirique cherchant à interroger en les ridiculisant les prétentions de l'Organisation. Même dans *La Nuit sera calme*, où Gary retrace, de manière relativement détaillée, son premier contact avec les États-Unis et les différents États qu'il y a visités, New York semble écrasé sous le poids de l'O.N.U., une mention de lieux et de quartiers plus précis n'y figurant que de manière très vague³.

II.A.2. Le refuge new-yorkais

Donnant corps aux espoirs des personnages, New York est également la première étape d'un exil américain. Comme l'explique Crystel Pinçonat, New York profite, au milieu du XX^e siècle, de « la relative désaffection qui a frappé Paris au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ville désormais ressentie comme une capitale du vieux monde dévasté »⁴. Paris apparaît en effet, dans *Le Grand Vestiaire*, particulièrement désorganisé. Prise dans le tourbillon de la fin de la guerre, la ville est en proie à une confusion généralisée et l'ensemble des personnages français semble s'accorder sur un point : en France, rien ne va plus. L'assistante sociale qui accueille Luc se désole, « il y a une telle pagaïe partout que si on y ajoute trois cents chiens, ça passera inaperçu »⁵, tandis que Kuhl soupire que « tout fout le camp, tout se corrompt, bientôt, il n'y aura plus que mes faux cols de propres dans ce pays »⁶, cri de désespoir auquel fait écho le « tout se désagrège, tout branle, il n'y a plus une poutre qui tient debout »⁷ de Mamille, le garagiste qui achète des voitures volées aux adolescents, ou le plus dramatique « Ô temps, ô siècle, ô mœurs ! »⁸ d'un pharmacien lettré versé dans le marché noir, qui parodie l'exclamation cicéronienne pour l'appliquer avec

¹ Voir Annexe 1.5.

² Voir Annexe 1.6.

³ Gary y évoque simplement ses rencontres avec Teilhard de Chardin, des déjeuners « dans les bistrot français » (*La Nuit sera calme*, p. 214.) ou chez lui, « dans [son] appartement d'East River » (*Ibid.*), et une promenade « au Central Park ». (*Id.* p. 218.)

⁴ Crystel Pinçonat.- *New York, mythe littéraire français*.- Genève : Droz, 2001.- p. 9.

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 20.

⁶ *Id.*- p. 69.

⁷ *Id.*- p. 156.

⁸ *Id.*- p. 80.

grandiloquence à la situation contemporaine de la France. Sa tirade s'achève par ces mots fatalistes :

Quand je pense que vingt siècles d'histoire glorieuse entre toutes, viennent expirer ainsi à mes pieds, je veux émigrer, je veux m'en aller, je veux être détruit avec la civilisation qui m'entoure [...].¹

Ce désespoir tragique exprimé avec un excès théâtral évoque malgré tout la première justification donnée aux départs pour l'Amérique : l'espoir d'une vie nouvelle et, forcément, plus facile. Dans l'Europe de l'après-guerre, et dans les rêves des personnages, New York est avant tout une terre d'accueil.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale et au lendemain de celle-ci, alors que les États-Unis sont auréolés de leur statut de libérateurs, l'Amérique est une destination de choix, un lieu-refuge pour tous ceux que la guerre a maltraités. 72 000 Européens, rescapés des camps de concentration, sont ainsi admis aux États-Unis entre 1945 et 1950². New York est le premier pas vers l'immigration pour ceux qui arrivent d'Europe, avec la mythologie particulière attachée à Ellis Island et à la Statue de la Liberté, qui éclaire de sa silhouette prometteuse le port d'arrivée. De nombreux personnages garyens, survivants d'une Europe meurtrie par la guerre, se retrouvent donc dans la ville américaine, qu'il s'agisse d'un orphelin de guerre français inventé par Luc ou de rescapés des camps de concentration. New York rejoint là l'une des caractéristiques que Pierre Sansot attache aux villes :

La ville était et elle est encore pour beaucoup d'êtres, le lieu de leurs espoirs et de leurs détresses – leur chance. On comprend alors que le visage de la ville et que le sens de leur destinée se rejoignent.³

Tulipe, survivant des camps, note avec précision les étapes de son exil : en ce 15 mars 1946 où commence le roman, il a « quitté l'Europe »⁴ depuis six mois, et Buchenwald depuis neuf. Son compagnon de lutte, oncle Nat, est un autre survivant réfugié à New York qui, alors qu'il s'appelait encore Natanson, vivait en Europe, et « se terrait de cachette en cachette, poursuivi comme juif par les nazis »⁵. New York leur offre la possibilité d'entamer une nouvelle vie, en accord, du moins idéalement, avec les promesses du rêve

¹ *Ibid.*

² Philippe Jacquin, Daniel Royot et Stephen Whitfield.- *Le Peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité.*- Paris : Seuil, 2000.- p. 34.

³ Pierre Sansot.- *Poétique de la ville.*- Paris : Klincksieck, 1973.- p. 48.

⁴ *Tulipe.*- p. 18.

⁵ *Id.*- p. 32. L'origine de Thinking Horse, qui interprète un rôle similaire dans *L'Homme à la colombe*, est, elle, plus floue. Son nom est celui d'un Indien américain, mais Gary suggère qu'il n'est également qu'un pseudonyme. Son statut d'Indien Hopi est mis en question par de « mauvaises langues [qui prétendent] qu'il était en réalité originaire du Bronx et que ses ancêtres avaient beaucoup plus fréquenté les sentiers de l'Europe centrale que ceux de l'Arizona ». (*L'Homme à la colombe.*- p. 32-33.)

américain. Tulipe, installé dans son meublé new-yorkais, peut ainsi s'étonner : « Il y a neuf mois, j'étais encore à Buchenwald. C'est assez marrant »¹, ajoutant : « Il y a neuf mois j'étais à Buchenwald. Maintenant, j'ai des pantoufles. »² Une aisance toute relative qui résume, en un détail, le confort matériel et la sécurité qu'il peut expérimenter : les pantoufles, conçues pour le confort de celui qui se repose une fois rentré chez lui, sont tout cela à la fois.

La ville de New York constitue un refuge réel pour un personnage comme Tulipe et elle semble d'autant plus jouer ce rôle que les personnages qui y résident vivent souvent dans des espaces clos, d'où ils ne sortent guère pour visiter la ville. Ce sera particulièrement le cas pour Tulipe et Johnnie³, dont l'histoire se situe entièrement à New York, mais également pour des personnages qui habitent dans la ville mais n'y séjournent pas pendant la durée du récit, comme Garantier, dans *Les Couleurs du jour* et *Les Clowns lyriques*, et Stéphanie, dans *Les Têtes de Stéphanie*. À ces deux Américains, New York offre un abri rassurant, qui les tient à distance d'un monde plus effrayant. Garantier s'est installé à New York pendant la Seconde Guerre mondiale pour s'éloigner du lieu d'un conflit qui souligne trop l'horrible inhumanité de l'homme. Accentuant encore la fonction de la ville, il se replie chez lui, « [passant] la guerre dans son petit appartement de Manhattan, entouré de sa collection d'art abstrait, à s'interroger sur l'avenir de la culture »⁴. L'apparence de la ville semble s'être transposée dans son appartement, dont « les couleurs [sont] neutres, les angles précis »⁵. Tout y est monochrome et géométrique, comme un gratte-ciel new-yorkais, tant la décoration, « l'arabesque grise d'une toile de Hartung »⁶, que le mobilier, des meubles « modernes de cette façon sèche et géométrique qui les désincarne »⁷. La ville, qui n'est pas décrite dans le texte, est ainsi suggérée par ce décor ; leur modernité géométrique commune s'accorde à la volonté du personnage de rejeter un monde trop concret, vivant et identifiable. L'art abstrait et son reflet new-yorkais lui donnent l'illusion d'évoluer dans un univers protégé, éloigné des contingences du monde réel, lui qui n'apprécie parmi les fleurs que celles « qui ont une forme étrange, comme un signe, mais ni

¹ *Tulipe*.- p. 18.

² *Ibid.*

³ Voir Chapitre 8.

⁴ *Les Clowns lyriques*.- p. 21.

⁵ *Id.*- p. 22.

⁶ *Ibid.* Peintre français d'origine allemande réfugié en France devant la montée du nazisme, héros de guerre, Hans Hartung (1904-1989) est célèbre pour ses œuvres abstraites, gravures et lithographies, et ses taches d'encre.

⁷ *Ibid.*

trop de couleurs, ni trop de senteur »¹. La ville fait partie, par son architecture même, de cette culture moderne qu'elle abrite.

Stéphanie, la jeune cover-girl des *Têtes de Stéphanie*, est installée à Manhattan, dans un appartement qui dessine, de même, dans sa structure un portrait lointain de la ville, seule image que le texte en donnera. La localisation de son « penthouse » rappelle doublement la verticalité de New York, à la fois par sa situation – le penthouse est un appartement localisé au sommet des gratte-ciel – et par sa vue sur Manhattan. L'appartement se compose en effet de « deux belles pièces avec terrasse d'où l'on voyait les toits babyloniens de Manhattan jusqu'à la statue de la Liberté »². Ouvert sur les gratte-ciel de Manhattan, l'appartement de Stéphanie rejoint cette « hauteur extérieure »³ qui caractérise, selon Bachelard, les habitations urbaines. De là, Stéphanie domine la ville et l'image qui s'en dessine depuis sa terrasse en résume les traits les plus marquants en un raccourci stéréotypé : New York y est réduit à ses deux composantes les plus célèbres, les gratte-ciel et la statue de la Liberté. Le lieu d'habitation de Stéphanie est également un refuge, où, « les genoux repliés sous le menton, et léchant le reste de la confiture d'orange de ses doigts »⁴, elle déjeune en songeant au Haddan, ce lointain pays du Moyen Orient où elle a été conviée. Le confort de la position associé à la gourmandise du déjeuner au lit fait de ce cadre un espace protégé dans lequel, contrairement à Garantier, Stéphanie est incluse et où elle peut rêver à ce pays qu'elle ne connaît pas encore, l'inventer comme un illusoire pays de contes exotiques. La maison, comme le dit Bachelard, « abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix »⁵. Cette connotation associée aux appartements new-yorkais leur donne l'apparence de lieux bâtis pour tenir la ville à distance plus que pour en profiter et New York apparaît en effet souvent comme un lieu de passage, un refuge provisoire. Sverdlovitch y attendait ainsi un visa pour la Palestine, tandis que Tulipe, dans son meublé de Harlem, rêve devant des publicités pour la Californie.

¹ *Id.*- p. 23.

² *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 10.

³ Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 42.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 14.

⁵ Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 26.

II.B. La Californie

II.B.1. « La Californie, son soleil, ses plages, ses jardins parfumés »¹

Si New York constitue la partie véritablement urbaine de cette Amérique simplifiée, la Californie représente le lieu de loisir, l'état ensoleillé et chaleureux. Le rêve américain y prend une autre figure. Alors que New York semble être une grande ville impersonnelle, Los Angeles séduit par son climat et son image globalement favorable. La Californie, de manière générale, souligne Marie-Christine Pauwels, « possède un statut un peu à part dans le reste de l'Union et a souvent été érigée à elle seule en symbole du rêve américain »² : le « Golden State » apparaît comme le nouvel Eldorado. Gary lui-même, dans la presse américaine, joue de ce mythe fortement positif attaché à la ville et à sa région lorsqu'il est interrogé sur sa nomination au poste de Consul Général de France en Californie, parlant d'un « poste de rêve »³, en un lieu qui « lui [rappelle] beaucoup le Sud de la France »⁴. Dans sa correspondance, Anne Metzger, la traductrice française d'Anaïs Nin, qui avait rencontré Gary à Roquebrune, déclarait à cette dernière que Gary détestait New York, mais que Los Angeles, où il venait d'être nommé, devrait lui plaire.⁵

En assurant sa fonction dans les quelques États américains qui lui sont attribués – « le consulat général de Los Angeles, ce n'est pas seulement la Californie, c'est aussi l'Arizona et le Nouveau-Mexique »⁶ –, Gary apprend à connaître et à apprécier ces lieux où il reviendra fréquemment même après la fin de son mandat officiel. En Californie, Gary est au cœur de la vie américaine, devenant un personnage public qui s'exprime souvent sur

¹ *Tulipe*.- p. 19.

² Marie-Christine Pauwels.- *Le Rêve américain*.- Paris : Hachette, 1997.- p. 35.

³ « Romain Gary, newly named French consul general for Los Angeles, arrived yesterday to take over direction of what he described as the "dream post" of the foreign service. "I've wanted to come for years", he said. "I consider this the dream post." » (« Romain Gary, nouvellement nommé consul général de Los Angeles, est arrivé hier pour prendre en charge ce qu'il décrit comme le "poste de rêve" de la diplomatie internationale. "J'avais envie de venir ici depuis des années", a-t-il déclaré. "Je considère ce poste comme le poste de rêve." » (« New French Consul for L.A. Arrives by Plane ».- *Los Angeles Times*.- 4 février 1956.- p. 6.))

⁴ « Romain Gary, who is from Nice, said Southern California reminds him much of Southern France. » (« Romain Gary, qui vient de Nice, a déclaré que la Californie lui rappelait beaucoup le Sud de la France. » (« French Colony Honors New Consul General ».- *Los Angeles Times*.- 2 mars 1956.- p. 17.))

⁵ Lettre d'Anne Metzger à Anaïs Nin, 29 janvier 1956.- Anaïs Nin Papers.- Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA. Elle raconte, dans la même lettre qu'elle a rencontré Gary peu après la sortie des *Couleurs du jour* à Roquebrune où ses parents avaient une maison. Gary a vu en elle une incarnation parfaite de son personnage d'Ann Garantier.

⁶ *La Nuit sera calme*.- p. 223.

l'Amérique et les Américains et professe sa grande affection pour Los Angeles et sa région. Séjournant en Californie en 1965¹, il déclare par exemple dans la presse : « I didn't remember this city was so beautiful. »²

Dans les romans, New York n'était présent que de manière lointaine et Los Angeles est, à l'inverse, décrit, dans *Chien Blanc*, par un narrateur qui connaît parfaitement la ville. La présentation de Los Angeles s'appuie sur des détails très précis dont ne bénéficiait pas le New York de *Tulipe* ou de *L'Homme à la colombe* : nom de rues, de magasins, éléments de vie quotidienne intégrés dans la ville. Los Angeles est une ville comme vécue et *Chien Blanc* qui la décrit est, également, le roman d'une ville³. Gary, le narrateur et personnage, y travaille – il mentionne ainsi son « bureau consulaire à Outpost Drive »⁴ –, y dîne ou y fait ses courses – par exemple au « Hugh's Market », où, en souvenir de son enfance, il achète des concombres à la russe et du pain noir. Les différents restaurants qu'il évoque ne sont pas des lieux anonymes mais, au contraire, des établissements reconnus qui composent des équivalents californiens aux restaurants parisiens bien connus qu'il cite⁵ : « Chez Schwab »⁶ ou au « Bistrot », ce « haut lieu hollywoodien »⁷, sont des lieux à la mode, fréquentés par le tout Hollywood. Schwab apparaît d'ailleurs comme un lieu touristique, parmi de nombreuses destinations et attractions qui décorent les vêtements d'un personnage de *Clair de femme* en composant un hétéroclite condensé touristique⁸. Gary mentionne même, au cours d'une analepse, un autre restaurant célèbre, « chez Romanoff »⁹, qui, à l'époque où se déroule *Chien Blanc*, a fermé.

¹ « He and his wife, actress Jean Seberg, have taken a home at the top of Coldwater Canyon for three months, during which she will make a movie for Universal and Gary will assist in the filming of his latest novel, *The Ski Bum*. » (« Sa femme, l'actrice Jean Seberg, et lui se sont installés au sommet du Coldwater Canyon pour trois mois, pendant lesquels elle fera un film pour Universal et Gary apportera son concours au tournage du film tiré de son dernier roman, *The Ski Bum*. » (Jack Smith.- « A Parisian Admires L.A. ».- *Los Angeles Times*.- 14 mars 1965.- p. 1.))

² « Je ne souvenais pas que cette ville était aussi magnifique » (*Ibid.*)

³ Voir Annexe 1.9.

⁴ *Chien Blanc*.- p. 29.

⁵ Il se rend « chez Lipp, rue de Sèvres » (*Id.*- p. 174.), « hésite entre une choucroute chez Lipp et un cassoulet chez René » (*Id.*- p. 175.), va « aux Deux Magots » (*Id.*- p. 196.), autant de restaurants célèbres où il avait ses habitudes, situés vers Saint-Germain, non loin de la rue du Bac où se trouve son appartement, mais également des lieux de révoltes de la jeunesse.

⁶ *Id.*- p. 31.

⁷ *Id.*- p. 146.

⁸ « Les jeans et la veste de cuir étaient constellés d'étiquettes comme une valise : motels d'Arizona, ashrams de Pondichéry, *Hertz rent a car*, l'Acropole, *Schwab's on the Strip*, Hôtel de Notre-Dame, Disneyland, royaume du divertissement. » (*Clair de femme*.- p. 167.) Le « on the Strip » désigne une portion de la rue où se trouve le fameux drugstore, Sunset Boulevard, surnommée Sunset Strip.

⁹ *Id.*- p. 62.

L'image positive de la Californie fait écho, dans *Tulipe*, à la description finalement plus noire d'un New York décevant. Alors que, dans son meublé new-yorkais, Tulipe contemple « le plafond, ses taches, son plâtre humide, ses toiles d'araignée »¹, il évoque un message publicitaire sur la Californie qui réactualise le rêve américain dans toute sa puissance. Le slogan prometteur surgit, entre guillemets, en citation d'un hypotexte qui nous reste inconnu : « Visitez la Californie, son soleil, ses plages, ses jardins parfumés »². Les deux descriptions, celle de l'appartement new-yorkais et celle de la Californie, sont exactement parallèles, et le rythme ternaire des deux segments de phrases complété par la rime entre leurs termes finaux renforce ironiquement l'écart qui s'établit entre réalité et rêve. Tandis que le statut de New York comme lieu de refuge est réactualisé pour de nombreux Européens au cours de la Seconde Guerre mondiale, la Californie, au même moment, s'impose comme un lieu de villégiature qui met en avant son climat pour alimenter les rêves et éloigner le souvenir de la guerre³.

Comme le souligne Marie-Christine Pauwels, « dernière étape avant l'océan Pacifique, la Californie est l'aboutissement logique du rêve, le dernier espoir de le voir se concrétiser... ou s'envoler »⁴. La Californie est alors associée aux loisirs, à la détente et au repos. Les services secrets américains, cherchant à convaincre Marc Mathieu de travailler pour les États-Unis, présentent donc leur offre sous un jour qui se veut séduisant en proposant d'envoyer le savant en Californie : « si vous avez une once de bon sens, vous accepterez l'invitation officielle dont je suis porteur de continuer votre travail dans quelque coin tranquille et agréable, par exemple la Californie, au soleil... »⁵

Dans la littérature sur Los Angeles, le rêve américain est avant tout nourri par le climat auquel certains vont jusqu'à attribuer de miraculeux pouvoirs curatifs, qui attirent de nombreux malades et autant de vrais ou faux médecins⁶. C'est ainsi que Vanderputte, malade chronique aux nerfs fragiles, rêve de la Californie comme du lieu où le renouveau qu'il espère pourrait s'effectuer, déclarant à Luc :

Mais je vous assure en me greffant sur un sol nouveau, plus rude, je crois que je pourrais encore reprendre racine et donner d'assez beaux fruits... Je parle au figuré. Je suis sûr que je

¹ *Tulipe*.- p. 19.

² *Ibid.*

³ Voir Annexe 2.2, deux exemples de publicités pour la Californie parues dans le *New York Times* : leur message et leur provenance correspondent tout à fait à l'énumération citée dans *Tulipe*.

⁴ Marie-Christine Pauwels.- *Le Rêve américain*.- Paris : Hachette, 1997.- p. 35.

⁵ *Charge d'âme*.- p. 138-139.

⁶ David Fine, ed.- *Los Angeles in fiction : A collection of essays*.- Albuquerque : University of Mexico Press, 1984.- p. 8.

supporterais très bien la transplantation. Et je suis convaincu, tenez, que mes organes fonctionneraient mieux en Amérique.¹

La Californie, terre lointaine, permettrait de placer un océan – et un continent – entre les anciennes obsessions de Vanderputte et la vie nouvelle qu'il projette. Luc, certain que Vanderputte n'effectuera jamais ce grand voyage, en diminue l'impact en l'assurant « qu'il s'adapterait très facilement, surtout à la Californie, à condition de ne pas trop s'exposer au soleil »². Les rêves de renouveau de l'ancien résistant devenu collaborateur se concentrent sur l'image la plus stéréotypée de la Californie, son climat favorable. Vanderputte, loin de l'ironie de Luc, continue à imaginer cet éden fabuleux, et, rêvant, après la mort de Josette, d'un retour de Léonce, le fils prodigue, il s'exclame : « Nous irons vivre en Californie »³. Ce projet auquel il aimerait croire résume ses espoirs d'un avenir meilleur. Ce n'est sans doute pas un hasard si, pour imaginer ce retour à une innocence perdue, Vanderputte choisit non seulement le Nouveau Monde américain mais aussi la Californie ; contrairement à New York, la ville de verre et d'acier, à l'image du bâtiment fréquemment mentionné des Nations Unies, Los Angeles est, en effet, une ville qui évoque moins la modernité urbaine du monde contemporain. Elle est entourée de nature, et les constructions humaines n'y dominent pas entièrement le paysage. Los Angeles comprend des espaces verts publics mais, comme le note Cynthia Ghorra-Gobin, sa spécificité « provient en fait de la proximité de l'environnement naturel et de l'intégration de la végétation dans l'ensemble de son paysage »⁴ : le Pacifique et ses longues plages, les collines boisées et les montagnes en partie sauvages entourent et prolongent la ville⁵. Celle-ci semble donc construite sur une échelle différente et à la verticalité des gratte-ciel de New York, répond, dans *La Nuit sera calme*, celle, plus rassurante, des « séquoias de Californie », « les derniers Américains »⁶.

II.B.2. De la Californie à la Floride

La Californie, par ces attributs, se rapproche de l'image projetée, plus fugacement, par la Floride, qui est moins chargée imaginativement. Ce rapprochement est notamment établi par Cousin, dans *Gros-Câlin*. L'une des caractéristiques du personnage étant son goût pour la précision et les preuves vérifiables, qu'il cite pour appuyer son discours, il fait référence à

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 180.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 179.

⁴ Cynthia Ghorra-Gobin.- *Los Angeles : Le mythe américain inachevé*.- Paris : CNRS éditions, 2002.- p. 85.

⁵ Leur présence n'est toutefois pas uniformément répartie dans l'espace de la ville, où les quartiers peuvent avoir des visages très différents. Voir Chapitre 6.

⁶ *La Nuit sera calme*.- p. 176.

des lieux américains plus variés que nombre de ses compatriotes. Ne se contentant pas de mentionner l'imprécise Amérique, il évoque des noms plus définis comme le Texas¹, New York², la Floride³ ou la Californie⁴. Ces informations restent pourtant floues, puisque la Floride et la Californie paraissent s'y confondre. Commenant par noter qu'« en Floride, selon un journal récent, les moucherons arrêtent la circulation sur les routes parce qu'ils viennent s'écraser par millions sur les pare-brise des voitures qui les surprennent en pleine danse nuptiale »⁵, Cousin conclut sur les « tonnes et [...] tonnes d'amour qui viennent s'écraser sur les pare-brise des camions en Californie »⁶. La Californie et la Floride apparaissent, dans ces deux citations, comme interchangeable et sont reliées autour d'un élément porteur, d'une certaine manière, d'espoir.

Dans *La Promesse de l'aube*, les quatre occurrences de la Floride sont liées à M. Zaremba, l'infortuné soupirant de la mère du jeune Romain, qui fait rêver l'adolescent par une possession significative : une villa en Floride. L'image de la Floride y est donc associée à une rêverie idyllique aux allures de carte postale, avec « une grande maison blanche, une mer chaude, des plages immaculées »⁷, qui atteste de l'immatérialité de cette destination. Pour Romain, la Floride est un idéal, une manifestation particulièrement attirante des conséquences possibles d'un mariage fortuné, un moyen d'impressionner ses « camarades de la Grande Bleue »⁸. Le refus de sa mère de prendre en compte la proposition de mariage de Zaremba, suscite donc l'incompréhension de l'adolescent, indigné que cette part de rêve qu'il s'était appropriée s'éloigne à nouveau : « Mais enfin, quoi ! [...] Il possède une superbe propriété en Floride ! »⁹, s'exclame-t-il.

Ce lieu de vacances ensoleillées est également l'apparence qu'adopte la Floride dans *Les Têtes de Stéphanie*, où Stéphanie convoque le souvenir de son père qui a « [fini] ses jours [...] comme patron d'un restaurant français à Marina Beach »¹⁰. Dans cette perspective, la Floride se rapproche d'un autre visage de la Californie, celui d'un lieu de tourisme, proche des artifices hollywoodiens. Le restaurant du père de Stéphanie cohabite avec « trente-deux

¹ *Gros-Câlin*.- p. 25.

² *Id.*- p. 53.

³ *Id.*- p. 110.

⁴ *Id.*- p. 113.

⁵ *Id.*- p. 110-111.

⁶ *Id.*- p. 113.

⁷ *Id.*- p. 192.

⁸ *La Promesse de l'aube*.- p. 190.

⁹ *Id.*- p. 195.

¹⁰ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 63.

autres restaurants français autour de Miami »¹ qui lui font perdre son sens et son unicité, transformant l'exotisme d'un restaurant étranger en un conformisme touristique. La Floride est d'ailleurs, pour Bizien, dans *La Tête coupable*, le summum touristique à dépasser, le « vieux *Disneyland* culturel de Floride »² étant une référence obsédante dans sa volonté d'exploiter Tahiti. Lenny, qui cultive son aliénation, ce « truc formidable » qui « veut dire que vous êtes avec personne, contre personne, pour personne »³, ne peut donc que rejeter la proposition qui lui est faite de passer des vacances en Floride : « Non, merci », aimerait-il répondre, « je ne veux pas aller passer quinze jours chez vous en Floride, tout ce qui est au-dessous de deux mille mètres, je n'ai rien à en foutre, et ça veut dire vous aussi. »⁴

Ce rapprochement entre la Floride et le monde du divertissement rend significatif le lieu d'où décolle l'avion du prédicateur des *Mangeurs d'étoiles* célèbre pour « son *showmanship*, son sens du spectacle et ce qu'on appelait sa recherche incessante de l'effet dramatique »⁵. Le pasteur Horwat apparaît en effet dans le récit alors qu'il se trouve dans un avion en partance de Miami⁶, une localisation, évoquée dans l'incipit du texte, qui contribue à tracer une esquisse du portrait du personnage. Cette mention inaugurale d'un lieu auquel rattacher le personnage – la narration ne précise pas s'il s'agit de son lieu d'habitation ou d'un lieu de passage – donne en effet une première indication sur l'identité du personnage. Comme par hypallage, les qualificatifs liés à la ville seront ceux associés au personnage, et la suite de ce premier chapitre où le lecteur partage les pensées du D^r Horwat confirmera ce rapprochement, le prédicateur évoquant avec émotion le souvenir d'une autre ville dédiée au divertissement où eut lieu « ce qui fut peut-être son plus grand triomphe »⁷, Las Vegas. Cet élément contextuel participe ainsi, comme le dit Philippe Hamon, au « soulignement du destin [du] personnage »⁸.

II.B.3. Hollywood, ville de l'extraordinaire

Si les noms mêmes de Los Angeles ou de la Californie sont de bons moteurs pour le rêve américain, il est toutefois un autre nom qui, de manière sans doute plus constante et

¹ *Ibid.*

² *La Tête coupable*.- p. 145.

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 35.

⁴ *Id.*- p. 23.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 13.

⁶ *Id.*- p. 11.

⁷ *Id.*- p. 20.

⁸ Philippe Hamon.- « Pour un statut sémiologique du personnage ».- *Poétique du récit*.- Paris : Seuil, 1977.- p. 127.

régulière, interpelle les héros garyens : celui de la capitale du cinéma, Hollywood. La force du cinéma américain est symbolisée par ce nom plus chargé en significations que celui de bien d'autres villes américaines. Hollywood ne désigne pas seulement un lieu, mais également une industrie cinématographique qui introduit, à travers le monde, des générations de cinéphiles à la connaissance de l'Amérique. Ville métonymique du cinéma, Hollywood est la patrie des stars, des caméras et des tournages, un lieu plus proche du rêve que de la réalité, suffisamment imposant pour gommer toutes les particularités géographiques environnantes. Comme le dit Gary dans une interview pour *Le Figaro littéraire*, « ici, en France, quand on dit "Los Angeles", on pense aussitôt au cinéma d'Hollywood »¹. Dans *Chien Blanc*, la plongée dans les milieux du cinéma donne un aperçu du clinquant, de la richesse et des apparences qui caractérisent ce monde à part – qui fait rêver autant qu'il prête à la critique².

Cité de l'extraordinaire, Hollywood n'est pas donnée à tous ; seul ceux qui ont accompli des actes hors du commun s'en voient ouvrir les portes. Luc et Léonce peuvent ainsi rêver de la patrie mythique du septième art en arpentant les cinémas parisiens et en collectionnant les photographies de stars américaines, mais leur existence est trop banale pour leur permettre de rejoindre la ville de tous leurs rêves. « Je ne suis pas encore Humphrey Bogart », soupire Luc auprès de Josette, « mais qui sait, ça viendra peut-être. Je n'ai que seize ans, ça s'excuse. Avec un peu de chance, bientôt, je tuerai peut-être quelqu'un, comme à Hollywood »³. Malgré tous ses efforts, Luc ne rejoindra pourtant pas Hollywood, il en est empêché par Vanderputte, qui lui rappelle son statut précaire : Luc « [était] un clandestin, un illégal, [il devait] éviter toute publicité et [se] consacrer entièrement à [son] travail, essayer de devenir quelqu'un »⁴. Alors seulement Hollywood aurait une chance de l'accueillir, de lui faire rejoindre la cohorte d'êtres auxquels un destin inhabituel a offert cette opportunité. Hollywood apporte, d'une manière illusoire, la possibilité d'accomplir ces grands rêves des personnages du *Grand Vestiaire*, de « devenir quelqu'un ».

Lieu de la différence, terre d'accueil où les espoirs de renouveau peuvent prendre corps, l'Amérique, qu'elle ressemble à un refuge ou à un ailleurs ensoleillé et riant propose aux personnages qui espèrent une vie meilleure un espace pour la localiser. L'Amérique semble également extraordinaire parce qu'elle ne s'offre pas facilement, et demande aux

¹ Paul Guth.- « À La Paz, m'a dit Romain Gary, on m'a prévenu que j'avais... le Nobel ».- *Le Figaro littéraire*.- n°557, 22 décembre 1956.- p. 4.

² Voir Chapitre 6.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 163.

⁴ *Id.*- p. 94.

personnages qui souhaitent d'y installer de répondre à des épreuves, qui accompagnent leur naturalisation. Les personnages américains sont caractérisés par leur multiculturalisme, et leur attachement nécessaire à leurs origines plus ou moins lointaines. Le multiculturalisme est un atout, une ouverture, en même temps qu'un moyen de dépasser les frontières trop figées d'une identité unique. L'identité des personnages américains se construit donc sur ces origines multiples, qui sont rassurantes, aident les personnages, les enrichissent lorsqu'elles sont pleinement acceptées, mais ont des conséquences négatives lorsqu'elles sont refusées. Pour ces personnages qui s'installent aux États-Unis, les villes américaines constituent une première étape, venant matérialiser leurs rêves. L'espoir qui accompagne leurs rêves d'émigration en Amérique trouve un nouvel élan dans l'une des formes récurrentes empruntées par le rêve américain, celle qui fait de l'Amérique le lieu de toutes les possibilités, de toutes les carrières, de toutes les réussites. L'Amérique, si elle se révélait conforme au rêve qui la porte, serait à même d'offrir à chacun un avenir glorieux.

CHAPITRE 3

L'AMÉRIQUE, UNE TERRE PROMISE

L'Amérique, vue comme un pays mythique où tout peut recommencer et être différent, est perçue, dans l'imaginaire des personnages, comme la terre promise qu'imaginaient les premiers pionniers. Le rêve qui accompagne cette image d'un pays offrant ses bienfaits à ceux qu'elle accueille n'est pas tant un rêve de refuge servant à consoler les plus désespérés qu'un rêve qui pousse à agir, en donnant aux personnages des buts à atteindre. Éclairés par le modèle américain, et appuyés sur des éléments définis qui lui donnent un aspect plus concret, ces objectifs semblent, aux personnages, impressionnants mais réalisables. Les objets, le mode de vie, tous les éléments qui prennent naissance sur le territoire américain constituent des étapes vers la réussite que promet le rêve américain.

I. La réussite à l'américaine

L'image de la réussite individuelle est sans doute l'une de celles qui est la plus intimement liée au rêve américain. Pour les personnages qui rêvent de trouver en Amérique une différence salvatrice, le thème de la réussite est une représentation imagée de leurs espoirs démesurés. Parce qu'elle se matérialise dans des exemples précis, dans des objets concrets, elle représente, pour bien des personnages, une porte d'entrée vers le monde américain.

I.A. Le modèle américain

I.A.1. L'Amérique, terre des opportunités

La vision de l'Amérique comme une terre de toutes les possibilités accompagne l'émigration de nombreux étrangers, qui rejoignent le pays dans l'espoir d'y trouver un avenir meilleur. Le principe démocratique, qui est au fondement même des États-Unis et constitue l'une des bases de la société américaine, laisse espérer une parfaite égalité des chances. Plusieurs personnages d'étrangers viennent ainsi chercher, aux États-Unis, la possibilité de transformer leur destin. Bobo, le célèbre photographe des *Têtes de Stéphanie*,

voit sa vie métamorphosée par son émigration. Torturé par les nazis dans l'Europe en guerre de son enfance¹, il devient, une fois installé à New York, un « sultan de la mode »². Charlie Kuhn, issu, lui aussi, de l'immigration, pourra quant à lui « bâtir [un] building de douze étages sur Sunset Boulevard, à Beverly Hills »³, l'une des rues les plus huppées de Los Angeles. L'Amérique offre à ses nouveaux habitants l'espoir d'atteindre ce succès tant espéré, et certains, effectivement, parviennent à le saisir.

À côté de la pessimiste « éducation européenne » pourrait figurer une éducation américaine en tous points différente, se rattachant au mythe bien implanté dans la société américaine d'une réussite accessible à tous. Tocqueville le notait déjà : dans cette société à la base égalitaire, « la plupart des riches ont commencé par être pauvres »⁴. Comme dans les romans populaires d'Horatio Alger, auteur américain à succès du XIX^e siècle qui a utilisé cet idéal en évoquant dans ses romans l'idée du « from rags to riches »⁵, l'Amérique semble promettre à chacun une ascension sociale fulgurante conforme au rêve américain. Cette ambition personnelle repose par ailleurs, comme le suggère l'histoire racontée par un personnage d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, sur une différence de mentalité :

[Lorsqu]'un Américain roule en Cadillac et qu'un autre Américain le voit, il se dit: "Un jour, je roulerai moi aussi en Cadillac." Mais un Français, quand il se fait narguer par une grosse bagnole, il râle: "Ce salaud-là, il ne peut pas rouler en deux-chevaux, comme tout le monde ?"⁶

Pour Luc et Léonce, qui se doutent qu'« il doit y avoir tout de même autre chose quelque part que le marché noir et le cinéma »⁷, « autre chose, tu comprends. Autre chose ! »⁸, le rêve américain est la planche de salut idéale puisqu'en Amérique, toutes les carrières, tous les futurs semblent possibles. L'étape ultime de ces destins rêvés est chaque fois la même : devenir quelqu'un. Lorsque Léonce s'imagine en médecin, l'exercice de cette profession est résumé en deux phrases : « On peut sauver la vie à des tas de gens. On est quelqu'un. »⁹ De même, les universités permettent de « se donner une éducation, devenir quelqu'un »¹⁰ et

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 25.

² *Id.*- p. 9.

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 43. L'ascension sociale de ce personnage se fait toutefois avec l'aide peu recommandable d'Almayo, dictateur d'un pays d'Amérique latine.

⁴ Alexis de Tocqueville.- *De la démocratie en Amérique I.*- Paris : Gallimard, 2006.- p. 102.

⁵ « des haillons aux richesses »

⁶ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 81.

⁷ *Le Grand Vestiaire*.- p. 110.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*- p. 111.

¹⁰ *Id.*- p. 112.

Luc, autant que Léonce, essaye, de manière générale, de « devenir quelqu'un »¹. Lila, dans les *Cerfs-volants*, partage d'ailleurs cet espoir², avant de s'inventer, parmi d'autres avènements radieux, un éblouissant succès en Amérique, parlant pour Ludo de « ses futures tournées triomphales en Amérique, de l'adoration des foules »³.

Dans la France de l'après-guerre, Luc et Léonce ne sont encore que deux orphelins perdus dans la désorganisation qui accompagne la reconstruction. Commettant de menus larcins, ils rêvent que l'Amérique leur ouvre les portes d'une nouvelle identité moins limitée. Le cinéma étant, pour eux, le témoin fiable et réaliste de la vie américaine, ils puisent dans leurs films préférés les destins qu'ils espèrent reproduire. Cette image de l'Amérique convainc Léonce des perspectives infinies qui s'offriraient à lui s'il parvenait à franchir l'Atlantique : « Ils ont de fameuses universités en Amérique, bien connues »⁴, remarque-t-il – un film, *College Girl*⁵, est le modèle de ce projet d'avenir. Dans cette Terre promise miraculeuse où la réussite attend l'homme de bonne volonté, malgré ses seize ans et son manque d'instruction, Léonce pourrait briguer les plus hautes carrières ; des « universités spéciales pour les "vétérans" »⁶ l'accueilleraient, afin qu'il y suive le programme fulgurant qu'il imagine :

Surtout, je voudrais savoir écrire comme il faut. Savoir tourner une belle lettre à une fille. Ensuite, je ferai peut-être le médecin ou l'ingénieur chef. Ça dépend comment je me sentirai.⁷

La formule choisie pour désigner le métier envisagé (« je ferai » le médecin ou l'ingénieur) en diminue l'impact, l'enveloppant d'une aura de facilité qui rejoint les jeux d'enfants, où les mots suffisent à attribuer des rôles distincts aux participants. L'écriture d'une lettre d'amour devient d'un apprentissage presque plus complexe que la maîtrise de la médecine ou du métier d'ingénieur, et la nonchalance de l'affirmation, imitant le destin sans cesse renouvelé des acteurs sur grand écran, tourne en dérision la foi absolue de Léonce en l'éducation américaine. Dans *La Promesse de l'aube*, le destin du jeune Romain se construit également selon un schéma tracé par avance, mais celui-ci est décidé par sa mère,

¹ *Id.*- p. 94.

² Elle « [voudrait] tellement être quelqu'un ». (*Les Cerfs-volants*.- p. 72.)

³ *Id.*- p. 81.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 112.

⁵ Le nom du film n'est pas clairement identifiable parmi la production cinématographique de l'époque. Peut-être pourrait-il être rapproché de *Sorority House, That Girl from College*, sorti en 1939 aux États-Unis, où l'actrice Anne Shirley interprétait la fille d'un petit épicier qui, acceptée à l'université, luttait avec succès pour y trouver sa place et devenir populaire.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

dessinant ce que Pierre Bayard appelle son « roman parental »¹. Le projet américain de Léonce répond quant à lui parfaitement à l'indépendance liée au rêve de réussite américain, en s'appuyant sur une première personne libérée de toute attache extérieure.

Les rêveries partagées par Luc et Léonce, où le cinéma permet de construire des projets d'avenir, renouvellent le rôle et le statut de l'acteur auquel ils font référence : celui-ci n'est plus héroïsé pour son rapport au monde du cinéma, mais par les rôles qu'il interprète et par ce que ceux-ci sont censés révéler de la société qu'ils évoquent. Le cinéma hollywoodien joue ici un rôle publicitaire, présentant ce qui est perçu comme la parfaite illustration de la société américaine et des opportunités qu'elle peut offrir. Les personnages des films font figure de modèle ultime ; il paraît tout à fait possible de devenir leur égal. Ils incarnent en effet un rêve qui semble aussi démocratique que le rêve américain peut souhaiter l'être.

I.A.2. Incarnations du mythe

Les personnages incarnant cette réussite deviennent les nouveaux héros d'une société qui cherche à suivre leur exemple ; ceux-ci, comme le souligne Marie-Christine Pauwels, sont liés au fondement même du rêve américain :

Le Rêve américain, qui se confond très souvent avec le mythe du succès, s'est de tout temps incarné dans certains personnages plus grands que nature dont le parcours hors du commun a acquis une valeur emblématique et fait vivre le rêve par procuration à l'ensemble de l'Amérique.²

Ces personnages, qui deviennent les « supports de l'idéologie »³, réussissant là où tout autre échouerait, laissent supposer que le succès peut être d'un accès facile, et viennent combler un manque, une attente. Comme le dit Roger Caillois, le héros, qui représente une « image idéale de compensation »⁴, est comme une projection de l'individu qui trouve, face à ses incertitudes, « une solution, une issue heureuse ou malheureuse »⁵. Certaines personnalités qui ont pour toute particularité l'ampleur de leur fortune personnelle ou familiale concrétisent le mythe du succès américain en montrant, par leur simple existence, qu'il est accessible.

Parmi celles-ci figure le self-made-man, l'homme qui s'est fait tout seul et qui ne doit sa réussite qu'à lui-même. Le père de Johnnie, enrichi grâce au pétrole, est un exemple de ce

¹ Pierre Bayard.- *Il était deux fois Romain Gary*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1990.- p. 30.

² Marie-Christine Pauwels.- *Le Rêve américain*.- Paris : Hachette, 1997.- p. 43.

³ *Ibid.*

⁴ Roger Caillois.- *Le Mythe et l'homme*.- Paris : Gallimard, 1972.- p. 24.

⁵ *Id.*- p. 25.

succès individuel ; figure stéréotypée du Texan fortuné, il a, dans *L'Homme à la colombe*, « trouvé du pétrole sur ses terres » et n'a ensuite « plus [su] quoi faire de son argent »¹. Il se caractérise, dans *Johnnie Cœur*, par ses possessions luxueuses : « Il avait du pétrole, des troupeaux, un avion privé, trois Cadillac »². Cet accès rapide à la richesse rapproche le succès du self-made-man de celui des bandits auxquels Luc et Léonce aimeraient ressembler, qui en incarnent un double malhonnête. Ses belles voitures et sa vie facile composent un modèle héroïque idéal.

Jim Dooley, le golden-boy d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, représente une autre facette de ce mythe de la réussite ; sa fortune est à la fois familiale et personnelle, puisqu'il « avait hérité d'une des plus belles fortunes des États-Unis »³ avant de la faire fructifier :

Secouant les milliards poussiéreux qui ronronnaient paisiblement aux États-Unis depuis la mort de son père, il les avait fait multiplier par un jeu rapide et sûr d'entreprises multinationales, et le magazine américain *Fortune* s'était fait l'écho de ses exploits dans un numéro spécial sur les investissements américains en Europe.⁴

Figure publique, Dooley appuie sa réussite sur des accessoires qui servent à la fois à le définir et à rendre sa réussite apparente, soulignant son rôle et le rendant immédiatement reconnaissable. Parmi ceux-ci figurent les belles jeunes femmes qui semblent constamment l'accompagner et lui servent de faire-valoir décoratif et sans individualité. Dooley marque sa possession à leur égard en ayant constamment son « bras passé autour de la taille »⁵ de celles-ci ou en les tenant « à son bras »⁶. Ces jeunes femmes sont réduites à un statut d'objets, luxueux mais interchangeables. De même que la marque d'un objet peut être « presque aussi importante que le produit »⁷ en matière de luxe, le statut des maîtresses de Dooley est prépondérant : elles sont « vedette[s] de cinéma »⁸, « cover-girl[s] »⁹ ou « mannequins à la mode »¹⁰. L'une, « trop célèbre pour en avoir besoin »¹¹, n'est même pas présentée par Dooley, une autre, que l'Américain décrit comme « cette Eurasienne que vous avez vue au cinéma », est censée pouvoir être reconnue par chacun. Seule compte leur

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 43.

² *Johnnie Cœur*.- p. 16.

³ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 10.

⁴ *Id.*- p. 15.

⁵ *Id.*- p. 14.

⁶ *Id.*- p. 188.

⁷ Jean Castarède.- *Le Luxe*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 90.

⁸ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 14.

⁹ *Id.*- p. 24.

¹⁰ *Id.*- p. 12.

¹¹ *Id.*- p. 188.

apparence, qui permet au riche Américain de paraître désiré et désirable. Le personnage qui, selon Rainier, « paraissait n'avoir ni goût, ni jugements personnels, et semblait se fier entièrement au regard et aux appétits des autres »¹, trouve ainsi la reconnaissance dans les jugements extérieurs. Pour compléter sa panoplie, il possède encore quelques jouets luxueux, un yacht² ou un avion qui lui arrache ce soupir, accueilli par un ironique « je compatis » de Rainier, lorsqu'il doit rejoindre l'Italie en pleine grève :

J'ai dû laisser mon Boeing à Milan parce qu'il n'y avait plus personne à la tour de contrôle. Pas d'hélicoptères, rien. Je suis venu en voiture...³

Le personnage repose également sur l'image que donnent de lui les nombreux journaux qui l'évoquent, suivant sa carrière et sa notoriété à forme variable. Le titre des journaux dans lesquels il apparaît peut changer, mais sa médiatisation reste toujours efficace et son nom, porté par sa fortune, continue à faire rêver. La reconnaissance publique est une étape importante pour la construction de ces figures.

À côté des noms de ses acteurs admirés, Léonce fait apparaître, dans une conversation avec Luc, celui d'un philanthrope américain qui constitue pour lui un modèle tout aussi valable :

– Tu vas peut-être rigoler, mais je voudrais devenir un type bien, un bienfaiteur public. Tu sais, comme ce gars en Amérique qui fait du bien tout le temps, sans s'arrêter, des hôpitaux, des machins comme ça...
– Rockefeller.⁴

L'image associée à ce personnage de référence est vague, mais elle se concentre sur un trait essentiel, répété trois fois dans la réplique de Léonce : Rockefeller est lié au « bien ». Le banditisme dans lequel Léonce s'engage, qui constitue une ouverture apparemment facile vers la fortune espérée, n'est qu'une étape avant le but final, qui, inspiré par Rockefeller, pourra se réaliser en Amérique. Enrichi à la fin du XIX^e siècle grâce au pétrole, un symbole de modernité, John D. Rockefeller a mis à profit une partie de sa fortune pour créer une fondation aux visées philanthropiques et artistiques, soutenant des projets dans des domaines variés, et dont l'œuvre sera poursuivie par sa famille. Le nom même de Rockefeller, comme celui d'une autre célèbre famille de philanthropes, les Rothschild, est devenu synonyme de réussite. La philanthropie trouve bien sa place dans le rêve américain : elle est une promesse de réussite personnelle puisque le philanthrope est fortuné, mais elle appelle aussi à une démocratisation de cette réussite, qui profitera, en même temps, à

¹ *Id.*- p. 12.

² *Id.*- p. 11.

³ *Id.*- p. 9.

⁴ *Le Grand Vestiaire.*- p. 112.

d'autres. Désirant, pour répondre à ses idées de bienfaisance publique, créer un musée d'art moderne dans le pays d'Almayo, l'Américaine se tourne vers deux de ses illustres représentants :

Elle dessina elle-même un projet et l'envoya à la Fondation Ford. Elle reçut une réponse encourageante. Elle était d'ailleurs surprise de constater à quel point les États-Unis s'intéressaient maintenant à elle, et le gouverneur Rockefeller lui envoya même une photo dédicacée.¹

L'Américaine, dont la naïveté est sans cesse soulignée par une narration qui l'envisage avec une distance ironique, se contente de réponses peu conformes à ses demandes, qui font d'elle une simple admiratrice de la réussite de ces grandes figures américaines. L'aide financière qu'elle pouvait espérer est réduite aux éléments qu'une star pourrait envoyer à ses admirateurs, une lettre et une photo dédicacée.

I.B. Le miracle de l'abondance américaine

Si les romans garyens ne renvoient pas tous aux mêmes périodes temporelles, l'Amérique semble toutefois – lorsqu'elle est envisagée d'un point de vue étranger du moins – y jouir d'une abondance matérielle que les autres pays ne connaissent pas. Le mode de vie américain est synonyme de prospérité et de consommation. De l'après-guerre aux années soixante, alors que l'Europe n'en est « encore qu'à préparer un redressement pénible »², les États-Unis offrent l'image d'un pays en pleine croissance, qui propose au monde entier le modèle de son « American Way of Life », signe le plus manifeste de son succès.

I.B.1. Le marché noir

L'abondance américaine paraît, dans *Le Grand Vestiaire*, d'autant plus exceptionnelle qu'elle vient contraster avec l'image d'une France marquée par la guerre, lieu du désordre et des privations. L'existence même du marché noir, dont Luc, Léonce et Vanderputte connaissent rapidement toutes les ficelles, souligne les privations dont souffre l'ensemble du pays. Cette économie parallèle prospère, de fait, parce qu'elle permet de pallier les défaillances du système normal. Luc, en arrivant à Paris, peut ainsi entendre M. Roux, l'une des personnes qui accueillent les orphelins de guerre, se plaindre qu'il « gagne quatorze

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 248. Créée en 1936, la Fondation Ford est un autre organisme philanthropique américain.

² Pierre Mélandri.- *Histoire des États-Unis depuis 1865*.- Paris : Nathan, 1996.- p. 145.

mille francs par mois et au prix où est le beurre... »¹, et rêver de pouvoir se « procurer du pain sans glucose »² pour son diabète. Les Français ordinaires restent privés de l'essentiel et, plus encore, du superflu ; « la France entière bouffe du rutabaga »³. Pourtant, comme le note d'emblée Luc, tout espoir n'est pas perdu : « on trouvait de tout au marché noir »⁴. Face à cette France en déroute, la différence américaine est soulignée, les Américains sont des libérateurs, des soldats possédant des objets introuvables qu'ils dispensent généreusement, des acteurs de cinéma vivant dans un monde qui fait rêver.

Le terme « marché noir » fait son entrée dans le dictionnaire Larousse en 1947, où il est décrit comme un « marché clandestin où les objets sont vendus à un prix supérieur à la taxe »⁵. Ce marché parallèle est l'un des modes d'accès à la miraculeuse abondance américaine. Par lui, tout ce que les États-Unis produisent d'objets introuvables en Europe peut devenir accessible, à ceux qui en ont les moyens. Grâce au marché noir, Vanderputte peut obtenir pour son ami Kuhl des produits particulièrement rares, sur la spécificité desquels il prend soin d'insister, des « aliments américains spéciaux, réservés seulement aux bébés et aux femmes enceintes »⁶.

Ceux qui peuvent consommer des produits américains font figure de privilégiés. Les produits américains ne se laissent cependant pas approcher facilement ; ils se recherchent et se marchandent. Le jeune âge de Luc et Léonce leur permet d'établir rapidement des liens avec les soldats américains qui « ne [refusent] jamais de parler avec des enfants »⁷, et auxquels ils parviennent « toujours à [...] extorquer quelque chose »⁸. Le contact avec les G.I. est une étape essentielle de la procédure. Sans eux, pas de trafic possible. Plus que des soldats en armes, ils sont, dans ce contexte, des représentants de la fabuleuse prospérité américaine. Les produits américains occupent une place importante parmi les objets destinés au marché noir emmagasinés dans l'appartement de Vanderputte. Ce butin de valeur s'apparente à un trésor, qui est, comme tout trésor, gardé avec soin. Le secret du chemin à accomplir pour l'atteindre est transmis par une narration qui abandonne pour un temps la première personne qui prenait jusqu'alors en charge le récit pour le confier à un « on » moins défini :

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 24.

² *Id.*- p. 23.

³ *Les Cerfs-volants*.- p. 208.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 16.

⁵ Dominique Veillon.- *Vivre et survivre en France, 1939-1947*.- Paris : Payot, 1995.- p. 179.

⁶ *Le Grand Vestiaire*.- p. 74.

⁷ *Id.*- p. 64.

⁸ *Ibid.*

Les Vanderputte habitaient dans un immeuble de la rue Madame ; on entrait par une porte cochère, on traversait une petite cour obscure, devant un garage, on grimpait au quatrième étage et on se trouvait devant ce que le vieux Vanderputte qualifia de "chez moi", avec une certaine fierté.¹

Le chemin est en soi banal, mais la narration le change en trajet mystérieux qui donne l'impression de suivre une carte au trésor. Le basculement dans l'univers merveilleux de l'appartement de Vanderputte se fait en trois étapes symboliques : franchissement d'un seuil, traversée des ténèbres puis ascension – comme le souligne Bachelard, le gravisement des étages permet de quitter « l'être obscur de la maison » pour rejoindre la « hauteur claire »². En traversant ces différentes étapes, Luc pourra pénétrer dans un lieu à part où les privations du dehors sont oubliées, où les produits américains sont disponibles à profusion. L'appartement de Vanderputte est une vraie caverne d'Ali Baba :

Toutes les tables, les étagères, les fauteuils, et jusqu'au parquet étaient encombrés de caisses, de boîtes, de paquets ; les produits pharmaceutiques se mêlaient aux boîtes de jus de fruit Libbys, de porridge et de chewing-gum.³

Cette description émerveillée coïncide avec les premiers pas de Luc dans l'appartement qui, comme si la guerre et le rationnement n'existaient pas, est envahi par ces produits de consommation. L'amoncellement et la profusion sont deux des caractéristiques que Baudrillard attache à la société de consommation : « Il y a quelque chose de plus dans l'amoncellement que dans la somme des produits : l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne »⁴, et ces qualificatifs correspondent bien à ces objets rassemblés par Vanderputte. Leur évocation semble pouvoir ne se faire que par énumération : « chaque meuble était envahi par des cartouches de Lucky Strike, des paquets de café, de savon, des boîtes de conserve, de chocolat, de lait en poudre, de lait condensé – une véritable épicerie »⁵, note encore Luc. L'éclectisme de ces objets renforce l'impression d'opulence qui se dégage de la pièce ; les objets s'empilent sans ordre ni logique, mêlant les produits alimentaires d'origine américaine clairement identifiés, comme le porridge, les cigarettes, le chewing-gum ou le jus de fruit de marque américaine, à des boîtes closes qui laissent augurer bien d'autres trésors. La présence de boîtes et de cartons clos rend l'ensemble plus mystérieux et en multiplie les promesses fabuleuses. Comme le signale Bachelard, « il y aura toujours

¹ *Id.*- p. 33.

² Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1957.- p. 35.

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 57.

⁴ Jean Baudrillard.- *La Société de consommation : Ses mythes, ses structures.*- Paris : Denoël, 1991.- p. 19.

⁵ *Le Grand Vestiaire.*- p. 54.

plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert »¹. Cette forme d'accumulation n'est que la première des différentes compulsions qui définissent Vanderputte, des « objets biscornus et rigoureusement sans valeur »² qui encombrant sa chambre aux vêtements de seconde main qui la transforment en « grand vestiaire »³. À l'inverse de ces objets de récupération dépareillés qui ne font que souligner l'étrangeté et la solitude du personnage, les produits qui emplissent, de la même façon, les pièces de l'appartement ne sont pas dévalorisés. Les paquets de cigarettes, boîtes de conserve et autres produits achetés aux G.I. ne sont pas des rebuts mais des trésors convoités et le Vanderputte solitaire et souffrant qui se dessine dans ses autres collections d'objets prend ici l'apparence d'un homme dynamique capable d'organiser un marché parallèle clandestin. Ainsi que Luc le remarquera par la suite, aucune limite n'est opposée à ceux qui se lancent dans le marché noir : « la marchandise [est] abondante »⁴.

Le contenu de ces boîtes et cartons semble en contradiction avec le décor très classique de l'appartement, orné de moulures, sculptures et autres tableaux. Les objets américains apportent une note différente dans ce cadre très travaillé, où ils deviennent les véritables éléments luxueux. Les meubles anciens, les objets de valeur qui y sont affichés ne servent que de décor pour entourer les objets réellement recherchés. L'une de leurs caractéristiques essentielles se révèle dans ce désaccord apparent : pour les personnages qui les convoitent et les utilisent, les objets américains sont signes de nouveauté. Ils contribuent également à dessiner le visage d'une France oscillant entre passé et avenir. Maître incontesté des trafics illégaux, Vanderputte est rejeté par les meubles anciens, représentatifs de la France éternelle : « C'était un occupant et les meubles le lui faisaient sentir »⁵, note Luc.

La position de certains personnages dans la guerre pourrait alors se lire en fonction de leur relation aux produits américains : seuls ceux qui ont accès à des marchés parallèles peuvent s'entourer d'objets qui ne sont pas issus de l'industrie française. Luc, dans *Le Grand Vestiaire*, ou Lila, dans *Les Cerfs-volants*, en sont deux exemples. Luc, en pratiquant le marché noir, et Lila, en entretenant des amitiés avec l'Occupant, vivent dans le luxe d'un monde où les produits étrangers sont omniprésents. Lorsque Luc, à la fin du *Grand Vestiaire*, se retrouve dans les locaux de la police pour être interrogé, il pénètre dans un autre univers, d'où la culture américaine est absente. L'inspecteur lui offre une cigarette,

¹ Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1957.- p. 90.

² *Le Grand Vestiaire*.- p. 139.

³ *Id.*- p. 154.

⁴ *Id.*- p. 64.

⁵ *Id.*- p. 36.

qu'il extrait d'un « paquet de Gauloises bleues »¹. Luc, qui fumait jusqu'alors des américaines Lucky Strike, remarque cette différence en songeant que « c'était la première cigarette française [qu'il] fumait depuis des années »². Ce retour aux cigarettes françaises accompagne la fin de son aventure influencée par son rêve américain, la fin du marché noir avec le départ des G.I., et la fin de sa tentative d'imiter les bandits du cinéma hollywoodien. Dans *Les Cerfs volants*, Lila, revenue en France auprès de Ludo, reprend elle aussi une vie plus tranquille. Comme pour Luc, ce changement se retrouve dans les cigarettes qu'elle fume. Lorsqu'un soldat américain, touché par l'ennemi, explose devant elle alors qu'il allumait une cigarette, elle a cette exclamation désolée : « Dommage [...]. Il ne doit plus en rester une. [...] Il avait tout un paquet à la main »³. Elle ajoute alors une phrase qui constitue l'exact pendant de la réflexion de Luc devant la cigarette offerte par l'inspecteur de police : « Il y a des années que je n'ai plus fumé une cigarette américaine »⁴.

Cet ensemble d'éléments souligne les caractéristiques particulières des objets d'origine américaine ; à l'instar des produits du marché noir, ils apparaissent comme des trésors convoités parce qu'ils sont rares et différents, représentant à la fois une abondance et une nouveauté qui les distinguent des produits nationaux.

I.B.2. La provenance américaine, un signe recherché

L'origine américaine de ces produits est comme amplifiée lorsque ceux-ci sont désignés par un nom spécifiquement américain, qui joue un rôle important dans leur identification ; comme le dit Georges Perec à propos des objets de mode, « ce qui compte, c'est le nom, la griffe, la signature. On peut même dire que si l'objet n'était pas nommé et signé, il n'existerait pas. Il n'est rien d'autre que son signe »⁵. Le nom de l'objet est pratiquement aussi important que l'objet lui-même, il fonctionne comme une garantie de son origine et, étant appréhendé comme un signe, il peut même prendre la place de l'objet. Le marché noir ne propose ainsi pas d'acquérir des objets courants, mais des cigarettes « Lucky Strike »⁶ ou

¹ *Id.*- p. 247.

² *Ibid.*

³ *Les Cerfs-volants.*- p. 345.

⁴ *Ibid.*

⁵ Georges Perec.- *Penser/Classer.*- Paris : Hachette, 1985.- p. 46.

⁶ *Le Grand Vestiaire.*- p. 64.

des jus de fruits « Libbys »¹, comme le résume Luc en un raccourci métonymique lorsqu'il se souvient que « les Lucky Strike étaient à cent francs le paquet, à la vente »².

Les préservatifs revendus par Vanderputte et ses protégés après une rapide transformation en sont un autre exemple. L'intérêt du produit, sa plus-value, réside dans son origine. Il ne peut pourtant pas être revendu directement sous sa véritable marque, qui traduirait trop explicitement sa provenance illégale. Pour un néophyte comme Luc, l'activité consistant à transférer les objets d'une enveloppe à une autre semble incompréhensible :

Le vieux avait placé au milieu de la table du salon une énorme boîte en carton qui portait la marque "U.S. Army" et qui contenait des milliers de petites enveloppes ; ils les ouvraient une à une et transféraient le contenu dans d'autres petites enveloppes qui me paraissaient exactement pareilles, mais qui ne portaient aucune marque.³

Cette manipulation permet la revente des objets, des préservatifs, sans indication trop claire de leur origine. David Bellos a révélé la parenté entre *Le Grand Vestiaire* et *Oliver Twist*⁴, et cet épisode de changement de provenance des objets renvoie à l'arrivée d'Oliver Twist dans l'appartement de Fagin, où le groupe de jeunes voleurs apporte des mouchoirs qui ont été dérobés. Comme ils sont brodés du nom de leur propriétaire, les apprentis de Fagin vont travailler à faire disparaître ces éléments compromettants. L'origine américaine des paquets de préservatifs est mise en parallèle avec le statut social enviable et la richesse des propriétaires des mouchoirs volés. Pour les personnages du *Grand Vestiaire*, le nom d'origine appliqué sur les objets n'en demeure pas moins une garantie : lorsque Luc, fidèle aux instructions données par Vanderputte, va proposer à un pharmacien les mystérieux objets qu'il a aidés à changer d'emballage, il présente sa marchandise comme « cinq cents préservatifs américains garantis d'origine »⁵. Son interlocuteur comprend immédiatement ce que Luc, lui, n'avait pas deviné, et il s'écrie : « Il y a là un enfant de douze ans qui essaie de me refiler cinq cents préservatifs qu'il a volés aux Américains »⁶. La provenance est transparente et l'essentiel demeure : l'origine américaine est mentionnée, et elle joue comme garantie pour le produit, tandis que l'enveloppe des préservatifs n'indique rien, ce qui assure la discrétion de la vente.

¹ *Id.*- p. 57.

² *Id.*- p. 64.

³ *Id.*- p. 40.

⁴ David Bellos.- « Oliver Twist à Paris, Gary à New York : *Le Grand Vestiaire* et les tabous de l'après-guerre ».- Romain Gary, *l'ombre de l'histoire*/Julien Roumette, dir.- Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.- p. 173-181.

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 79.

⁶ *Id.*- p. 80.

La présence d'une marque identifiée comme américaine n'est cependant pas indispensable pour garantir la reconnaissance d'un objet ; l'origine américaine joue en effet comme une marque en soi et les caractéristiques attribuées au pays par les rêveurs de l'Amérique rejaillissent sur les objets qui en sont originaires. Les produits américains font donc l'objet d'une quête de la part des jeunes générations qui cherchent à s'habiller, à vivre américain. Dans *La Vie devant soi*, Momo illustre cette fascination pour les produits américains en s'exclamant : « Je suis descendu au café en bas pour voir un copain qui m'avait promis un blouson en cuir qui venait d'un vrai stock américain et pas de la frime »¹. L'adolescent s'intéresse à ce blouson parce qu'il se présente comme authentique, il n'est pas une vulgaire copie. Les objets américains sont métonymiques du pays dont ils sont originaires : posséder un objet américain revient, pour les personnages, à posséder une pièce de ce pays mythique et à s'y rattacher. Pour fonctionner en tant que signe, les objets d'origine américaine nécessitent également la reconnaissance du regard extérieur ; celui-ci prend tout son sens lorsque l'attrait exercé par son origine est partagé.

La qualité américaine de ces objets leur octroie une place à part ; si Serge Tisseron note que « les objets s'intègrent si bien dans la trame de notre vie quotidienne qu'ils en sont presque invisibles »², les objets américains semblent s'écarter de cette définition, leur origine leur garantissant une visibilité nouvelle. Les objets américains peuvent ainsi acquérir un sens qui dépasse leur usage. L'une des conquêtes du dictateur Almayo, une jeune Indienne, range les robes qu'il lui a offertes parmi ses biens les plus précieux. Venant des États-Unis, elles symbolisent un part du rêve américain auquel elle n'a pas accès. Lorsqu'elle doit fuir pour sauver sa vie, elle revêt plusieurs de ces « robes américaines qu'elle ne voulait pas abandonner »³. La possession des robes américaines lui donne une identité ; ces vêtements, au-delà même du fait de vêtir leur propriétaire, posent en effet le personnage en tant que maîtresse du chef de l'État qui peut, de ce fait, avoir accès à une culture étrangère réservée à une élite. L'Indienne accorde donc une attention toute particulière à ces vêtements qui la singularisent et ont tout autant de valeur à ses yeux que les voitures et tableaux de maîtres qu'Almayo offre à ses conquêtes étrangères. L'attention qu'elle porte à ces simples objets semble la détourner du tragique du moment : alors même que sa vie est en danger, elle « [caresse] sa robe américaine, ses chaussures neuves, et [regarde] ses boutons, l'air

¹ *La Vie devant soi*.- p. 154.

² Serge Tisseron.- *Comment l'esprit vient aux objets*.- Paris : Aubier, 1999.- p. 10.

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 324.

parfaitement détaché »¹. Les vêtements américains sont la concrétisation de ses rêves ; lorsqu'elle meurt, elle « [tient] encore les robes dans ses mains »² et sa disparition est évoquée en une phrase qui inverse les valeurs attendues en présentant la fin de ce bien plus précieux que sa vie avant la sienne : « ses belles robes américaines, comme elle-même, étaient irrémédiablement abîmées »³.

I.C. Signes extérieurs de réussite

I.C.1. Le dollar

Parmi les signes de réussite les plus identifiables se trouve évidemment le dollar, la monnaie américaine, qui est investie d'un fort pouvoir mythique. Les objets dont la valeur s'exprime en dollars bénéficient en effet de l'aura fabuleuse qui se dégage de tout ce qui est américain, et la devise américaine devient le vecteur d'un intérêt accru envers l'objet concerné.

L'anatomie de Betty Grable, admirée par les adolescents du *Grand Vestiaire*, ne suscitait ainsi pas, chez eux, de rêverie charnelle, ils ne s'émerveillaient pas de sa beauté, ne retenant que l'incroyable valeur de ses jambes⁴. L'association d'une somme en dollars à un objet amplifie l'attention portée à celui-ci, comme le souligne cyniquement Gary dans *La Tête coupable*, où le personnage du Baron, érigé en idole par l'office du tourisme, parvient à acquérir une vraie légitimité lorsque les habitantes du village découvrent que les touristes occidentaux semblent venir de très loin, simplement pour « déposer des dollars aux pieds du tiki vivant »⁵. Leur intérêt pour la « divinité » ne correspond pas à un rite ancestral, comme le laissent entendre les brochures touristiques, mais à une fascination d'une autre nature : les femmes sont impressionnées par les offrandes des Américains, « comme par tout ce qui venait des États-Unis »⁶. Leur culte est celui d'une divinité païenne moderne, le dieu-dollar. Voyant ces billets verts, qui symbolisent toute la puissance américaine, les autochtones en déduisent que le Baron est une divinité occidentale digne d'intérêt.

Il n'est alors pas étonnant que le Diable qu'un hypnotiseur parvient à matérialiser devant les yeux du futur dictateur Almayo soit entouré de « piles de bank-notes marquées du signe

¹ *Id.*- p. 340.

² *Id.*- p. 392.

³ *Ibid.*

⁴ *Le Grand Vestiaire.*- p. 58.

⁵ *La Tête coupable.*- p. 87.

⁶ *Ibid.*

du dollar »¹ et de jeunes filles indécentement vêtues, « avec le signe du dollar sur le soutien-gorge et sur le cache-sexe »². Pour la propagande communiste antiaméricaine active dans le pays, le dollar est la représentation de l'Amérique sous son pire aspect, même si le message idéologique produit un effet inverse sur Almayo. Le Diable est pour lui une figure éminemment attirante et, s'il est entouré de dollars, c'est que cette monnaie est bonne à être utilisée. Almayo, une fois placé à la tête du pays, fera un usage immodéré des dollars reçus grâce à l'aide américaine au développement. Ils lui assureront un train de vie conforme à sa position désormais dominante : le dollar rend plus riche que toute autre monnaie.

Ces connotations symboliques attachées aux billets américains les rendent d'autant plus désirables mais leur obtention, qui ouvre tant de portes, n'est pas aisée. Léonce, mettant en place un projet de détournement de fonds dans le désordre de la France de l'après-guerre, semble pouvoir remporter un succès facile. Il refuse toutefois de se contenter d'une recette au rabais, constituée uniquement d'argent français – le premier braquage du gang d'adolescents sera à ce titre un échec : « Qu'est-ce que tu veux faire avec ça, à l'étranger ? »³, soupire Léonce en découvrant leur butin de dérisoires billets français⁴. Le gang d'apprentis braqueurs, lorsqu'il parviendra à atteindre son objectif, pourra faire partie de l'élite qui possède une fortune en dollars, comme dans les films hollywoodiens qui les fascinent : « tout le monde »⁵ peut posséder des francs, mais l'obtention de dollars est « un peu plus difficile »⁶, réservée à des êtres « plus malins que les autres »⁷. Depuis les accords de Bretton Woods, en juillet 1944, le dollar a, en effet, acquis une puissance qu'aucune autre monnaie ne peut plus revendiquer ; il est la seule monnaie convertible en or et, tout en devenant une valeur de référence, il sert de mesure de valeur, de moyen de paiement international, de monnaie de réserve. « Les dollars, c'est la liberté » conclut Léonce. Les billets américains ouvrent, de plus, au monde ; avec, comme le disent les héros du *Grand Vestiaire*, on « [peut] tout acheter, aller partout, [on est] toujours considéré. C'est la seule façon de se défendre à l'heure actuelle »⁸. L'accès aux États-Unis est conditionné par ce seul élément ; la réussite promise ne demande qu'un peu d'argent pour être amorcée : « On

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 178.

² *Ibid.*

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 208.

⁴ Le trajet du groupe dans les rues de Paris semble d'ailleurs accompagner cette désillusion finale : leur aventure les conduit, dans les beaux quartiers de la ville, de la rue de La Boétie (*Id.*- p. 202.) jusqu'à la statue de Jeanne d'Arc (*Id.*- p. 205.), deux figures aussi françaises que les billets qu'ils ont volés.

⁵ *Id.*- p. 187.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

pourrait filer en Amérique et repartir à zéro, c'est une question de fric »¹, déclare Léonce puisque, aux États-Unis, pour devenir quelqu'un, il faut simplement posséder des dollars : « Il suffit de payer, ils s'occupent de toi »². Seule l'acquisition initiale semble encore problématique, et c'est pour y répondre que les personnages du *Grand Vestiaire* montent leurs opérations de détournement de fonds. Mais les certitudes qui accompagnent les préparatifs de leurs braquages seront remises en question par l'issue tragique de la dernière opération, celle qui verra enfin le camion empli de dollars tant attendus s'ouvrir à eux³. Alors que Léonce y a laissé la vie, les dollars s'accumulent, pour la première fois, et l'un des jeunes amis s'en réjouit tout de même : « Des dollars, [murmure] l'un d'eux avec satisfaction. On est des caïds, maintenant. »⁴

Réunissant les qualités que Bachelard attribue à l'argent et celles qu'il associe aux bijoux et autres trésors, les dollars rendent leurs possesseurs à la fois « socialement puissants »⁵, rôle de l'argent, et « oniriquement puissants », rôle des bijoux. Dans deux des romans qui font état de détournements de fonds, *Le Grand Vestiaire* et *Adieu Gary Cooper*⁶, l'opération présente des risques mais se solde par l'ouverture d'un coffre empli de billets verts, qui suscite une admiration muette et étonnée. Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, même s'il est américain, est lui aussi impressionné par l'amoncellement de dollars qui se laisse découvrir : « C'était même pas du fric, c'était de la démographie. Ça valait le coup de voir ça »⁷, déclare-t-il. Dans ces situations d'abondance extraordinaire, le dollar prend tout son sens, toute sa puissance imaginaire ; sa vue semble hypnotiser ceux qui les approchent. Luc, se retrouvant seul avec sa part du butin, peut à peine la regarder :

Je prends les dollars, que le Raton m'a laissés, c'est ma part, j'essaie de les compter, mais les chiffres s'embrouillent, les billets tournent devant moi, je les étale sur la table de la salle à manger, je les laisse là, sous la lumière crue, devant les chaises vides et je continue à rôder.⁸

¹ *Id.*- p. 112.

² *Ibid.*

³ Comme pour annoncer le drame à venir, Léonce engage Luc dans leur nouvelle carrière de braqueurs en se vantant d'un vol commis rue Charon (*Id.*- p. 189.), et l'ablation d'un r au nom de la rue – la rue Pierre Charron, située près de la rue de la Boétie où aura lieu leur premier braquage (*Id.*- p. 202.) et de la rue de Ponthieu où a été découvert le Baron (*Id.*- p. 211.) serait une référence plus probable – convoque la figure de Charon, le passeur des Enfers, délivrant un funeste présage.

⁴ *Id.*- p. 226.

⁵ Gaston Bachelard.- *La Terre et les rêveries de la volonté.*- Paris : José Corti, 1992.- p. 298.

⁶ L'argent passe clandestinement la frontière franco-suisse, en bénéficiant des plaques diplomatiques de la voiture du père de Jess, l'ambassadeur Alan Donahue.

⁷ *Adieu Gary Cooper.*- p. 233.

⁸ *Le Grand Vestiaire.*- p. 228.

La somme d'argent exposée devant lui ne parvient pas à prendre une réalité purement matérielle ; elle existe moins en tant que valeur commerciale que comme fabuleux trésor. Jess, lorsqu'elle ouvre le coffre-fort de son père dans une banque suisse et y découvre une grande quantité « de pièces d'or, de lingots et de liasses de dollars »¹, compare celui-ci à un « tombeau babylonien bourré de Toutank-Mammon »². La notion de trésor est ici particulièrement soulignée, entre l'évocation de la mythique cité sumérienne et le jeu de mots qui associe le pharaon égyptien Toutankhamon et les trésors cachés dans les pyramides, avec Mammon qui, dans la Bible, désigne la richesse.

Dans le restaurant où Luc s'arrête après s'être séparé de ses complices, l'apparition des coupures américaines suscitera le même étonnement. Le jeune braqueur, malgré son butin en dollars, n'aurait pas de quoi payer sa consommation en francs et, pour régler l'aubergiste, il lui tend un billet de cinquante dollars. L'état d'hébétude dans lequel se trouve Luc l'empêche de saisir la réponse de la propriétaire de l'auberge, il voit simplement qu'elle « prend [le billet], le tourne et le retourne dans ses doigts, puis lève les yeux vers [lui], ses lèvres bougent, mais [il] [n'entend] qu'un seul mot "dollar" »³. Ce mot unique transforme la réplique de l'aubergiste en une exclamation incrédule. L'exceptionnel attrait de cet argent ne pourra manquer de susciter les convoitises et Luc se fait bientôt dépouiller de tout son butin ; seul lui restera ce billet de cinquante dollars que l'aubergiste, Mme Baju, lui rend. Le billet, isolé, demeure simplement comme un souvenir de son aventure.

I.C.2. Les voitures américaines

L'une des caractéristiques des objets symboliques d'une réussite américaine est qu'ils excèdent toujours leur usage ; les voitures, autre élément phare d'un rêve américain du succès, sont, pour les personnages, plus qu'un mode utilitaire de déplacement. Leur mention dans les textes l'indique bien, puisqu'elles n'apparaissent généralement pas comme des véhicules quelconques mais sont désignées par leur marque, qui les entoure d'un réseau de connotations. Ces marques de fabrique, lorsqu'elles sont américaines, amplifient la valorisation de la voiture qu'elles désignent.

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Amérique a produit des voitures qui sont devenues des éléments à part entière du rêve américain. Elles sont de préférence de grande taille, puisque « l'industrie automobile américaine néglige la production de petites voitures,

¹ *Adieu Gary Cooper.*- p. 240.

² *Id.*- p. 242.

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 235.

persuadée que les Américains préfèrent les gros modèles »¹ et allient un luxe apparent à une technologie développée. Alors que l'Europe roule dans des voitures aux lignes sobres et de taille modeste, les automobiles américaines rivalisent d'ingéniosité pour donner l'illusion que le luxe peut être accessible à tous. Ces véhicules symbolisent le mode de vie américain, et parvenir à posséder l'un d'eux devient un signe manifeste de réussite : les « belles américaines » sont lues comme le « témoignage hypertrophique du statut de [leur] propriétaire »².

Plusieurs des grandes marques produisant des voitures luxueuses apparaissent au fil des textes : Packard, Cadillac, Oldsmobile, Studebaker. Elles figurent parmi les attributs indispensables des hommes de pouvoir – Jim Dooley et le père de Johnnie Cœur, deux riches Américains, en sont, nous l'avons vu, des exemples. La famille Bronicki, dans *Les Cerfs-volants*, noble et fortunée ou totalement ruinée selon les aléas des opérations financières menées par le « financier de génie »³ qu'est le père de Lila, possède aussi ce signe extérieur de richesse. Lorsque Lila invite pour la première fois Ludo dans leur manoir, celui-ci remarque tout d'abord l'« immense voiture bleue décapotée »⁴ avec chauffeur qui vient le chercher. Puis, comme s'il avait apprivoisé l'impressionnant véhicule en même temps qu'il a appris à connaître la famille hors du commun à laquelle il appartient, il l'appelle par son nom, évoquant « la Packard bleu azur décapotable »⁵ ou le « klaxon familial de la Packard »⁶ qui annonce ses visites chez Lila. Outre la fonction de matérialiser la fortune des Bronicki, la Packard représente pour Ludo les rendez-vous avec Lila et s'associe, par sa couleur significative, à d'autres motifs liés au rêve et à l'espoir, depuis les yeux de Lila qui sont « si bleus qu'il devait en coûter au ciel »⁷, jusqu'à la « poursuite du bleu »⁸ inspirée par les cerfs-volants qui rompent leurs attaches et s'envolent dans le ciel. La Packard est toutefois d'un luxe trop ostentatoire pour l'oncle de Luc, qui craint que son neveu ne « [prenne] de mauvaises habitudes »⁹ au contact d'une famille issue

¹ *Ibid.*

² Gérard Messadié.- *Requiem pour Superman : La crise du mythe américain*.- Paris : Robert Laffont, 1988.- p. 130.

³ *Les Cerfs-volants*.- p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 51.

⁶ *Id.*- p. 56.

⁷ *Id.*- p. 70. Le nom même de la jeune fille pourrait aller en ce sens, le mauve bleuté du lilas y ajoutant une note de bleu supplémentaire.

⁸ *Id.*- p. 229.

⁹ *Id.*- p. 51.

d'une classe sociale si différente. Elle fait évidemment partie de la panoplie du comte, lorsqu'il vient proposer à Ambroise Fleury d'engager son neveu :

Son arrivée fut dûment impressionnante, car c'était un homme qui n'aurait pas eu la grossièreté de changer de tenue et de s'habiller modestement pour rendre visite aux petites gens. La Packard bleue était rutilante [...].¹

Bronicki, à trop jouer avec sa fortune, finit par la perdre, et la famille repart en Pologne, contrainte d'abandonner une partie de ses fastes, dont la Packard. Ludo les retrouve « dans une vieille Ford conduite par Bronicki lui-même – la Packard bleue avait été saisie par les créanciers à Cléry »². L'apparition de cette voiture de remplacement est un signe flagrant du changement de statut de son propriétaire ; sa marque pourrait être valorisante, selon le modèle choisi, mais la voiture est usagée, et sans chauffeur.

L'une des représentations initiales de cet imaginaire des voitures américaines est sans doute constituée par la Packard jaune de *La Promesse de l'aube*, dont l'apparition dans le texte, de l'admiration muette à la nomination accompagnée d'une connaissance progressive, ressemble à celle qui figurera dans les *Cerfs-volants* :

Un beau matin, [...] je trouvai une petite foule réunie à l'entrée de notre immeuble, bavant d'admiration devant une immense automobile jaune décapotée, arrêtée devant la porte cochère. Un chauffeur en livrée se tenait au volant. Ma bouche s'ouvrit démesurément, mes yeux s'agrandirent, je demeurai figé sur place devant cette merveille. Les autos étaient encore très rares dans les rues de Wilno, et celles qui y circulaient n'avaient qu'un très lointain rapport avec la création prodigieuse du génie humain que je voyais.³

La voiture a, de plus, la particularité d'appartenir au comédien Ivan Mosjoukine. Celui-ci surgit brusquement dans la vie du jeune Romain, précédé d'une légende qui le rend triplement extraordinaire : il est un acteur célèbre, est entouré d'une aura née des nombreux rôles de héros qu'il a interprétés à l'écran⁴, et pourrait même avoir un lien personnel avec Nina. Le prince charmant du roman familial de Gary ne pouvait voyager qu'avec l'une de ces voitures de légende. Nina l'envisage à son tour comme signe de réussite personnelle lorsque ce fascinant visiteur a « à [leur] égard un geste généreux » et leur confie, « pendant huit jours, la Packard jaune canari et le chauffeur en livrée »⁵. La voiture devient pendant cette semaine non un moyen de locomotion, mais un instrument de parade, grâce auquel

¹ *Id.*- p. 74.

² *Id.*- p. 105.

³ *La Promesse de l'aube.*- p. 74.

⁴ « Il y joue toujours des rôles de héros romantique et de noble aventurier ; il sauve des empires, triomphe à l'épée et au pistolet ; caracole dans l'uniforme blanc d'officier de la Garde ; enlève à cheval de belles captives ; subit sans broncher la torture au service du Tzar ; les femmes meurent d'amour dans son sillage... » (*Id.*- p. 77)

⁵ *Id.*- p. 77.

Nina tient sa revanche envers ceux qui l'ont méprisée tandis qu'elle traverse lentement la ville pour « saluer avec un sourire condescendant ceux qui l'avaient mal reçue, blessée ou traitée avec hauteur »¹ lors de ses débuts difficiles. La Packard, qui matérialise les rêves de réussite de sa mère, sera à nouveau convoquée par le jeune Romain lorsque l'un de ses amis lui donnera la recette magique permettant à tous ses vœux de se réaliser. Parmi les options qu'il envisage figurent en bonne place « des Packard jaunes avec des chauffeurs en livrée »² qu'il voudrait offrir à sa mère.

L'association des voitures américaines avec l'aisance matérielle est particulièrement sensible dans les années entourant la guerre. Celle-ci a fait apparaître d'autres genres de voitures dont certaines, par leur origine, révèlent les engagements des personnages qui les utilisent. Si la période de restriction sera soulignée par l'apparition d'un répertoire de véhicules différent, du vélo de Ludo au phaéton de la comtesse Estherazy³, en passant par les chars et véhicules militaires des deux camps, c'est une voiture bien française, une Citroën, qui accompagne l'entrée dans la Résistance de Madame Julie. Lila, protégée de l'Allemand von Tiele, circulera, quant à elle, désormais dans la Mercedes de celui-ci⁴.

Dans l'auberge du couple Bajou, après la fin de la guerre, l'apparence des voitures les conduit à moduler le montant de l'addition qu'ils présentent à leurs clients. Un Américain sera évidemment particulièrement touché par cette inflation personnalisée, surtout s'il possède « la grosse noire, là, à droite »⁵, une voiture qui suscite l'admiration de la restauratrice :

Là, on tient quelque chose de gros [...]. Avec le prix d'une voiture comme ça, on pourrait acheter une propriété au Maroc, là où les Russes n'iront pas [...]⁶.

La voiture n'est d'ailleurs, cette fois, pas identifiée par une marque, les aubergistes français ne s'intéressant qu'à l'information générale qu'elle délivre, qui est liée à sa taille et à son origine.

L'union symbolique entre l'homme et sa voiture est également celle que rechercherait la mère de Jess, qui, dans *Adieu Gary Cooper*, se serait, selon les termes de sa fille, « remariée avec une Cadillac dernier modèle »⁷. La formule métonymique, critique, laisse supposer

¹ *Id.*- p. 78.

² *Id.*- p. 117.

³ *Les Cerfs-volants*.- p. 327.

⁴ *Id.*- p. 257.

⁵ *Le Grand Vestiaire*.- p. 239.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Adieu Gary Cooper*.- p. 77.

que sa mère a été séduite par une belle voiture, et Jess reconnaît ironiquement cette toute-puissance des choses matérielles sur sa mère en ajoutant que

le jour de la Fête des Mères, [elle] avait toujours une pieuse pensée pour elle. Pour la Cadillac, c'est-à-dire. Nous cachons tous en nous une petite place réservée à la tendresse.¹

Parmi les voitures américaines que possèdent ou dont rêvent les personnages garyens, la Cadillac est l'une des plus présentes. Fondée en 1902, la marque a produit, à partir des années cinquante, des voitures-phares, qui inaugurent l'âge d'or de l'automobile américaine. Pour la propagande antiaméricaine qu'écoute avec attention José Almayo, le dictateur des *Mangeurs d'étoiles*, le Diable est un homme d'affaires américain qui « [conduit] une Cadillac »². Et, pour le futur dictateur, le chemin du succès sera progressif mais d'une logique implacable : « Il suffit de relations, de connaître des gens importants, ils vous présentent à d'autres, on grimpe de plus en plus haut »³. Le résultat est immédiat : outre « des femmes bien propres, de beaux souliers et des costumes bien coupés », « on a des voitures américaines »⁴. Almayo, lorsqu'il atteindra enfin les plus hautes sphères de l'État, composant l'envers sombre d'un self-made-man à l'américaine, pourra accueillir ses visiteurs étrangers avec une « Cadillac mise à [leur] disposition »⁵, tant pour les honorer que pour placer ostensiblement sous leurs yeux sa propre puissance, sa propre réussite.

La marque d'automobile américaine, qui a un fort pouvoir de représentation, accompagne le succès de plusieurs régimes, de la dictature d'Almayo à la « démocratie » que visite Stéphanie dans *Les Têtes de Stéphanie*, où les voyageurs sont accueillis par une « Cadillac officielle »⁶ chargée de les conduire à l'aéroport. Par sa Cadillac, Almayo indique que lui, Indien et paysan, a pu s'élever socialement et il veut donner l'illusion que ce rêve est accessible à tous en une propagande par le rêve – qui n'atteint pas son but. La patrie d'Almayo n'est pas les États-Unis, et le mythe d'une réussite partagée par tous, qui trouve tout son sens au nord de l'Amérique, ne fonctionne pas dans la dictature d'Amérique centrale, comme finit par le lui montrer la révolte de la population qu'il croyait conquise par son image de réussite. Le dictateur s'étonne alors :

[...] ces gens-là étaient ses frères de sang et ils avaient toujours vu en lui et dans ses Cadillac, dans sa puissance et dans sa cruauté, l'incarnation de tous leurs rêves. Il leur avait rendu l'espoir, il leur avait montré qu'un des leurs pouvait avoir les plus belles femmes, les

¹ *Ibid.*

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 190.

³ *Id.*- p. 165.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 22.

⁶ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 46.

plus grands palais et les plus grandes voitures ; il les avait aidés à vivre. Certes, ils ne vivaient pas mieux qu'auparavant, mais, grâce à lui, ils rêvaient mieux.¹

Ces beaux rêves ne peuvent être suffisants pour un peuple dont l'existence reste difficile, mais ils sont, par ailleurs, partagés par beaucoup de personnages, pour lesquels ces voitures américaines représentent un idéal à atteindre. Une voiture américaine constituerait un aboutissement convaincant pour l'entreprise de détournement de fonds montée par Luc et Léonce ; alors qu'ils viennent d'accomplir leur premier braquage – et avant de savoir qu'ils n'ont en fait volé que des francs –, un véhicule qui les dépasse vient leur rappeler tous leurs espoirs : « Une ou deux voitures passèrent, l'une d'elles était une Studebaker du dernier modèle et nous la suivîmes du regard, avec envie. »² Les voitures figuraient déjà en bonne place dans les rêveries cinématographiques de Luc :

Un jour, je serai comme lui, pensais-je, et je me laissais aller au rêve. Je m'imaginai au volant d'une puissante Buick et Butch Robinson était derrière moi [...].³

La Buick, issue d'un film hollywoodien, est directement associée à la figure d'un acteur américain, comme si la possession de la voiture suffisait à donner à Luc l'attitude appropriée et la compagnie d'un personnage admiré. Suivant la formulation de Barthes, « l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques », c'est-à-dire « une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique »⁴. Les voitures américaines, admirées et désirées, deviennent un nouveau genre d'icônes, comme dans ce souvenir rapporté par Gary de l'île malaise de Penang :

My favorite memory is, on the wall of a student's room, beautifully framed, a poster of what was obviously this young man's cherished dream : a glorious model of an American car, all red enamel and flashy chrome.⁵

La mise en scène de la voiture rappelle celle d'autres icônes américaines, les photographies de stars affichées par un personnage des *Têtes de Stéphanie*, qui sont, découpées dans des magazines, sont placées dans des cadres richement ornés¹.

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 99.

² *Le Grand Vestiaire*.- p. 206.

³ *Id.*- p. 88.

⁴ Roland Barthes.- *Mythologies*.- Paris : Seuil, 1957.- p. 150.

⁵ « Mon meilleur souvenir est, accroché au mur de la chambre d'un étudiant, magnifiquement encadré, le poster de ce qui était visiblement le rêve le plus cher de ce jeune homme : un splendide modèle de voiture américaine, tout en émail rouge et chrome tapageur. » (« Penang : Tiger, Tiger, Burning Bright ».- *Travel and Leisure*.- décembre 1971/janvier 1972.- p. 55.)

II. L'influence du mode de vie américain

Puisque l'Amérique semble pouvoir ouvrir à chacun les portes d'un avenir consacré à une réussite personnelle, tous les éléments du mode de vie américain, qui s'exportent à l'étranger, deviennent des images de cette réussite enviée. La culture et les objets américains, synonymes de modernité, intéressent particulièrement les jeunes personnages, qui se définissent à travers eux, cherchant des réponses dans la différence américaine et s'écartant de la voie tracée par leurs aînés.

II.A. La sacralisation de la langue américaine

II.A.1. L'américain, langue de la jeunesse internationale

Pour les jeunes personnages, l'utilisation de termes américains permet de renouveler leur vocabulaire, en lui apportant de nouvelles connotations. L'anglais est particulièrement présent auprès des jeunes générations, par exemple dans *La Vie devant soi*, où Momo parle de « gens qui se kickent »², pour décrire des drogués. Nourris de films ou de chansons en anglais, les personnages sont entourés d'un vocabulaire que peu, parmi les jeunes Français, savent d'ailleurs décrypter. Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, fait figure d'exception lorsque, en grand utilisateur des dictionnaires, il donne une définition exacte du terme punk :

Punk veut dire petite frappe en anglais et c'est un truc qui se veut au-delà de tout, là où il n'y a plus rien qui compte et il n'y a plus de sensibilité.³

Sa définition interprète toutefois de manière non neutre le sens du terme, et lui ajoute quelques développements personnels. Quand les chansons en anglais se multiplient au Slush⁴, la boîte de nuit qu'il fréquente, Jean semble ensuite tout à fait comprendre ce que leurs titres signifient : « C'était le *Get it green* de Ron Fisk et les projecteurs ont pris la

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 39.

² *La Vie devant soi*.- p. 104. Dérivé du verbe to kick, « donner des coups de pieds », le nom « kick » existe, en français, désignant le dispositif de mise en marche d'un moteur. Le verbe tel qu'il est utilisé par Momo, évoquant le fait de se droguer, reprend l'un des sens secondaires du verbe en anglais, qui renvoie à au brusque effet de plaisir provoqué par la drogue ou l'alcool.

³ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 128. Un punk, selon la définition du Robert, est un « jeune contestataire qui affiche divers signes extérieurs de provocation par dérision envers l'ordre social ». (*Le Petit Robert I*.- Paris : Le Robert, 1991.)

⁴ Le nom de la boîte de nuit est lui-même anglo-saxon, « slush » désignant la neige fondue.

couleur pour souligner et on était tous verts »¹, explique-t-il tout d'abord, avant d'ajouter que « c'est alors que Zad a mis *See Red* et la lumière a viré au rouge »².

Pour les personnages du *Grand Vestiaire*, la langue américaine apparaît comme une forme de langage secret dont eux seuls ont les clefs, qui les distingue des adultes autant que des néophytes qui n'évoluent pas dans le même univers qu'eux – Vanderputte s'étonne du vocabulaire étrange de Josette, comme Luc s'interrogera sur celui de Léonce. Tous les mots étrangers et à la mode, ou simplement inconnus, finissent par devenir, pour eux, américains. Les termes plus ou moins fantaisistes qu'ils emploient composent une forme d'idiolecte qui tient à part leur jeune génération. Josette s'exclame par exemple devant un Vanderputte médusé qu'elle a « du youmph »³. Elle donne ensuite sa propre définition du mot : « C'est un mot américain. En français, ça s'appelle le sex-appeal »⁴. L'affirmation est à demi exacte, puisqu'un terme similaire existe bien dans la langue américaine, mais il s'orthographie différemment. « Youmph » s'apparente ainsi à « oomph », qui désigne effectivement l'attrait physique, en lien notamment avec l'actrice hollywoodienne Ann Sheridan, surnommée « oomph girl » dans les années 40⁵. Produisant un effet comique, l'écart entre l'interprétation de Josette et le mot réel est accentué par son choix de traduction ; le terme français censé expliquer le mot étranger est lui aussi américain mais, tombé dans le domaine commun, il est cette fois correctement retranscrit. Léonce s'approprie à son tour un vocabulaire américain, parlant à Luc de « kibitzers » pour expliquer le rôle de Vanderputte. Sa définition du terme s'ouvre sur l'élément central, son lien avec l'Amérique :

C'est un mot américain. Ça veut dire le type qui est assis derrière toi et qui regarde tes cartes et te donne des conseils, mais ne joue jamais lui-même et ne risque rien.⁶

Là encore, l'origine du terme pourrait être trouvée dans les films hollywoodiens : dans *Le Grand Sommeil*, l'une de leurs références⁷, le personnage de Harry Jones (interprété par Elisha Cook) gratifie Marlowe-Bogart d'un « If a guy's playing a hand, I let him play it.

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 129.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 39.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ann Sheridan (1915-1967) est tout d'abord figurante dans les années 30 puis « sa vraie carrière commence réellement en 1936, à la Warner, où elle est lancée comme la "Oomph Girl", et devient l'une des stars les plus représentatives de son temps », avant de voir sa carrière décliner à la fin des années 40. (Jean-Loup Passek, dir.- *Dictionnaire du cinéma*.- Paris : Larousse, 1995.- p. 1966.)

⁶ *Le Grand Vestiaire*.- p. 50.

⁷ Le film est décortiqué par les deux amis, p. 90-91.

I'm no kibitzer »¹ qui pourrait expliquer la présence surprenante de ce terme d'argot américain dans le vocabulaire des deux adolescents.

Comme par contagion, le Raton s'appuie sur une expression prétendument américaine pour donner plus de poids à ses propos. Il combine un sens et une nationalité fantaisistes pour définir le terme qu'il emploie lorsqu'il évoque une personne guérissant par simple imposition des mains susceptible de sauver Josette : « Ça s'appelle un yogi. [...] C'était un truc américain »². Ni l'origine, sanskrite et non américaine, ni le sens – la définition du Raton désigne plutôt un magnétiseur qu'un yogi, ascète hindou – choisis par le personnage ne sont exacts mais ils révèlent l'importance que revêt l'Amérique pour le groupe d'adolescents, la cure miraculeuse espérée par le Raton ne pouvant qu'être originaire du pays de tous leurs espoirs. Cette confusion des langues et des origines souligne à la fois l'absence de maîtrise qu'ont les adolescents de la langue et la suprématie qu'ils accordent à l'Amérique, seul pays étranger digne d'intérêt, produisant la seule langue étrangère qu'ils reconnaissent.

L'appréhension de la langue américaine par les jeunes personnages s'effectue donc par le biais de nombreuses imprécisions, d'orthographe, de sens ou de prononciation, qui viennent ironiquement souligner leur méconnaissance de cette langue qu'ils tentent avec assurance d'utiliser. Les termes qu'ils choisissent pour colorer leur vocabulaire de quelques mots qu'ils présentent comme américains accentuent cette tendance ; ils ne sélectionnent en effet pas les termes les plus représentatifs, qui révèlent le plus directement une origine américaine, mais un mot d'origine yiddish³ (« kibitzer »), un nom onomatopéique transformé par une orthographe hésitante (« youmph ») ou un terme manifestement non américain (« yogi »). Gary se moque, par ce biais, de l'américanisation de la jeunesse, il se tient à distance des personnages en soulignant leur maîtrise factice du vocabulaire étranger. Ils rejoignent les personnages de naïfs décrits par Philippe Hamon comme l'un des supports de l'ironie qui, « sur le plan langagier [...] s'excluent en quelque sorte d'eux-mêmes du cercle de la communication en ne participant pas correctement à cette dernière, par leur manque de compétence à interpréter ou à produire de la signification, soit, en ce qui

¹ Une réplique traduite dans la version française par : « J'me mêle jamais de ce qui ne me regarde pas. J'étais pas dans le coup ».

² *Le Grand Vestiaire*.- p. 167.

³ David Bellos le souligne également : « Dans *Le Grand Vestiaire*, comme dans tous ses romans, et par goût de la provocation, sans doute, Gary introduit des expressions Yiddish hors de tout propos. Ainsi à la p. 50 Léonce, parisien jusqu'au bout des ongles, explique à Luc la signification du mot *kibitzer*. » (David Bellos.- « Oliver Twist à Paris, Romain Gary à New York ».- *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*/Julien Roumette, dir.- Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.- p. 179.)

concerne l'enfant [...] ou l'étranger [...] par leur non-maîtrise de la langue »¹. Ce décalage ironique est plus directement apparent dans *La Bonne Moitié* où, lorsque Velours mentionne un hold-up, une didascalie vient préciser : « (il prononce *uppe*) »². L'imperfection de la copie de la langue rejoint la pâle imitation que fait Luc de l'apparence de ses héros de cinéma : en cherchant à s'approprier ces références, les personnages soulignent qu'elles leur sont étrangères.

Le rapport à l'Amérique des adolescents du *Grand Vestiaire* repose sur ce profond décalage ; fascinés par les États-Unis, ils sont exclus de l'univers linguistique dans lequel évoluent leurs acteurs préférés parce que leurs connaissances sont trop limitées, même s'ils tentent à leur manière d'en adopter les codes. Luc, en même temps que l'apparence de ses acteurs préférés, emprunte également leur vocabulaire. Dans ses conversations, il « [dit] maintenant toujours "Yeah" ou "Yep" comme dans les films »³. Pour lui, conformément aux grandes scènes romantiques du cinéma, l'amour s'exprime en américain, et dans cette langue uniquement. Il peine alors à trouver les mots appropriés pour s'adresser à Josette, lorsqu'elle le laisse la séduire ; il ne sait « pas du tout comment traduire "honey" ou "sugar" ou "sweetheart" »⁴. Le vocabulaire, transposé dans la réalité française, n'a plus la même saveur ; les mots doux, une fois traduits, lui semblent « idiot[s] »⁵ ou « moche[s] »⁶ : le français, même si, « comme langue, c'est plutôt joli »⁷, « ça manque de mots d'amour »⁸. L'effet remplace la cause, l'incapacité de Luc à montrer ses sentiments est reportée sur d'hypothétiques failles du vocabulaire.

Le désir de Luc et Léonce d'apprendre l'anglais va au-delà d'une simple volonté de maîtriser une langue étrangère. Il constitue une tentative plus profonde de s'approprier tous les éléments qui s'associent aux Américains. Leur amorce d'apprentissage linguistique sera liée à deux professeurs : le cinéma et Sacha. Le cinéma leur fournit la motivation et Sacha quelques bases de conversation. Les deux garçons ont une idée précise des leçons qu'ils souhaitent recevoir : « Ce qu'on veut, c'est apprendre l'anglais. On entend l'anglais toute la journée au cinéma, mais on ne comprend rien du tout »⁹. Mais le vieil excentrique, même

¹ Philippe Hamon.- *L'Ironie littéraire*.- Paris : Hachette, 1996.- p. 117.

² *La Bonne Moitié*.- p. 23.

³ *Id.*- p. 112.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 114-115.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*- p. 103.

s'il s'invente des relations prestigieuses à Hollywood, n'évolue pas dans le même univers que ses jeunes élèves. Leur rêve n'est pas, comme le souhaiterait le vieux maître, d'apprendre à lire et à déclamer Shakespeare mais de parler une langue quotidienne et non littéraire qui permette de comprendre les dialogues cinématographiques et de communiquer avec les Américains. L'écart entre les deux modèles constitue un nouvel écart de génération. Sacha ne peut leur proposer qu'un apprentissage classique et scolaire de l'anglais, et non une maîtrise de la langue américaine.

II.A.2. Maîtrise imparfaite de la langue et défaillance de la communication

Luc et Léonce ne sont pas les seuls à n'avoir que des connaissances limitées en anglais, et les incompréhensions qui découlent d'un manque de maîtrise des langues donnent lieu à différentes scènes de comédie qui signalent un échec de la communication verbale. La rencontre entre Willie Bauché, producteur américain, et le Président du Comité des Fêtes de la ville de Nice en est un exemple. Ce dernier ignore tout de la langue américaine et ses connaissances défaillantes vont être utilisées par Willie et Bebdern, le Français qui l'accompagne, dans leur remise en question burlesque du monde. Bebdern, prenant par jeu la place de Willie, vient saluer le Président en imitant avec dérision ses lacunes linguistiques. Honoré par la présence d'une vedette américaine au sein de son carnaval, le Président « [essaie] de lui parler américain »¹ et Bebdern lui répond sur le même mode, en « [essayant] lui aussi de parler américain », tandis que « les éclairs des photographes »² viennent immortaliser ce moment d'apparente compréhension. Mais le Président dépassé parvient tout juste à « [bredouiller] en américain »³, comme le montre le dialogue surréaliste qu'il entretient ensuite avec Willie :

[...] Willie gueulait au Président du Comité des Fêtes qu'il ferait mieux de dépenser tout cet argent pour améliorer les conditions de vie des travailleurs et le Président du Comité des Fêtes lui répondit que la Ville de Nice se souviendra de Willie avec émotion et reconnaissance et Willie lui dit *you son of a bitch* et le Président répondit catégoriquement "moi aussi".⁴

Ce dialogue impossible met en présence deux langues mais aussi deux registres différents, établissant une opposition forte entre l'univers des deux personnages. Willie, face au sérieux du Président, utilise un langage familier qui rejoint les formes carnavalesques décrites par Bakhtine, le langage grossier qui caractérise « la foule de la place publique, en

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 194.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 195. « You son of a bitch » peut se traduire par « espèce de fils de pute ».

particulier les jours de fête, de foire, de carnaval »¹. Cette forme de langage constitue une transgression par rapport à la langue officielle :

[Des] phénomènes tels que les grossièretés, les jurons, les obscénités sont les éléments non officiels du langage. Ils sont, et étaient considérés, comme une violation flagrante des règles normales du langage, comme un refus délibéré de se plier aux conventions verbales : étiquette, courtoisie, piété, considération, respect du rang, etc.²

La différence de langue est transposée de manière parodique par Willie, qui utilise un registre et un sens différents pour pousser plus loin encore leur incompréhension mutuelle. Il trouve ainsi une illustration burlesque à sa volonté de s'éloigner du monde, en refusant d'en appliquer les codes.

Dans *Le Grand Vestiaire*, le processus de transmission de la langue américaine est caricaturé par une relecture burlesque de l'apprentissage linguistique, qui donne un sens nouveau aux relations avec les G.I. Le couple d'aubergistes qui recueille Luc à la fin de son périple emploie ainsi une « fille de salle échevelée qui avait été violée par un soldat américain et qui baragouinait un peu l'anglais »³. Elle constitue l'interprète principale d'une clientèle américaine abondante et généreuse. L'enchaînement des deux propositions semble suggérer un lien logique entre elles, la maîtrise de l'américain devenant la conséquence improbable d'un épisode tragique, dessinant les contours d'une forme d'apprentissage dégradé de la langue. Comme elle, Minna, dans *Les Racines du ciel*, prétend associer ses connaissances américaines à une sexualité plus ou moins consentie, lorsqu'elle répond à une exclamation de l'Américain Forsythe :

– [Vous] êtes drôlement renseignée sur nos traditions militaires !
– J'ai couché avec pas mal d'officiers américains...⁴

De même pour Horwat qui, dans sa vision réductrice de l'Amérique centrale et des touristes qui s'y rendent, développe une nouvelle association entre sexualité et langage en supposant que les autochtones « avaient bien dû apprendre un peu d'anglais avec les touristes qui venaient chercher là-bas tout autre chose que les ruines mayas et la trace des conquistadores »⁵.

Pour Almayo et l'Américaine, au-delà des questions de rapports personnels, l'opposition entre deux langues non maîtrisées est liée à une interrogation plus vaste sur le sens du

¹ Mikhaïl Bakhtine.- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.- Paris : Gallimard, 1970.- p. 191.

² *Id.*- p. 190.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 239.

⁴ *Les Racines du ciel*.- p. 430.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 19.

langage. Une double incompréhension affecte leur première conversation. Almayo, qui a effectivement acquis « quelques notions d'anglais avec les touristes »¹, tente, sans y parvenir, de comprendre la raison du désarroi de l'Américaine lorsqu'elle surgit dans le bar où il se trouve. Les valeurs et les modes de pensée dissonants des deux personnages sont constamment soulignés dans le texte, qui fait alterner leurs points de vue pour mieux les opposer. Lorsqu'il finit par l'inviter à dîner – non, comme elle le suppose, pour lui porter secours, mais parce qu'il aime l'idée d'être vu en compagnie d'une Américaine –, leur conversation n'est pas plus fructueuse : « elle ne cessait de le remercier dans son mauvais espagnol et il essayait sur elle son mauvais anglais »². Les quelques pans de la langue de l'autre que chacun maîtrise frappent d'impossibilité leur tentative de communication. Ce sont finalement moins les mots qu'il ne connaît pas que ceux qu'il reconnaît qui empêchent Almayo de vraiment comprendre la jeune femme. Il « n'y [comprend] rien »³ lorsque l'Américaine tente d'expliquer qu'elle a été violée par un chauffeur de taxi et remarque qu'« elle [emploie] sans cesse des mots que personne n'avait jamais entendus »⁴. Il oriente alors leur conversation hésitante vers un autre genre de communication : « il en eut marre, n'essayant même plus de comprendre ce qu'elle disait, et la fit boire encore »⁵. Leurs rapports changent de registre, et il retrouve une forme plus accessible de communication en l'entraînant dans son lit.

II.A.3. L'anglais, langue étrangère par excellence

L'apprentissage de l'anglais, pour les personnages que la culture américaine fascine, est un passage important. Pour Gary, les premiers pas vers la maîtrise de cette langue se sont faits pendant la Seconde Guerre mondiale. La découverte de l'anglais ne figurait pas dans l'éducation complète qu'il raconte, dans *La Promesse de l'aube*, avoir reçu en Pologne : « on m'apprenait également le latin, l'allemand – l'anglais n'existait pas encore à l'époque ou, du moins, était considéré par ma mère comme une facilité commerciale à l'usage des gens de peu »⁶. Lorsqu'il arrive en Angleterre pendant la guerre, il ne parle « pas un seul

¹ *Id.*- p. 193

² *Id.*- p. 196.

³ *Id.*- p. 194.

⁴ *Id.*- p. 197.

⁵ *Ibid.*

⁶ *La Promesse de l'aube.*- p. 70.

mot d'anglais »¹. Son apprentissage se fait en quelques années, comme feint de s'en étonner son pseudo interlocuteur dans *La Nuit sera calme* :

Jusqu'en 1940, tu ne parlais pas un mot d'anglais, et de 1940 à 1945, moins deux ans de guerre en Afrique et au Moyen-Orient, c'est-à-dire en trois ans, tu apprends l'anglais au point d'écrire six romans très littéraires dans cette langue.²

Son mariage, en 1945, avec Lesley Blanch lui permet de perfectionner sa connaissance de la langue. Il écrira par la suite plusieurs romans en anglais, maîtrisant parfaitement les nuances de ces deux langues que « deviennent de plus en plus »³ l'anglais et l'américain : comme il le dit dans *La Nuit sera calme*, il a « écrit *Lady L.* dans l'anglais de Sa Majesté et quatre autres romans – dont *The Gasp* »⁴ dans un « américain souvent très argotique »⁵. Il effectue, de plus, la traduction de plusieurs de ses romans du français à l'anglais, participe à d'autres, sous son nom ou dissimulé sous de nouveaux pseudonymes, comme John Markham Beach pour *Promise at Dawn*.

La correspondance entre Gary et son éditeur américain permet de suivre les étapes du travail de Gary sur ce texte, ainsi que l'importance qu'il accorde aux versions américaines de ses œuvres. Gary semble tout d'abord avoir été en contact avec Stuart Gilbert, traducteur de Roger Martin du Gard⁶, avant que le nom de Gérard Hopkins, qui avait déjà notamment traduit des livres de Maurois, soit mentionné par son éditeur⁷. La traduction initiale lui est ensuite confiée⁸. Gary, en la recevant, la juge mauvaise et déclare à son éditeur qu'il devra passer plusieurs mois pour rendre toute sa saveur au texte⁹. Lorsque Hopkins lui renvoie le texte corrigé, Gary insiste à nouveau sur le travail qu'il a dû accomplir et la mauvaise qualité de la traduction¹⁰. Au moment de la publication, il ne souhaite donc pas que le

¹ *Id.*- p. 327.

² *La Nuit sera calme*.- p. 187. Les six romans sont *Lady L.*, écrit en anglais en 1958 puis traduit en français en 1964, et, en anglais américain, *The Talent Scout*, en 1961, qui s'intitule, en français, *Les Mangeurs d'étoiles* ; *The Ski Bum*, en 1964, qui s'intitule, en français, *Adieu Gary Cooper* ; *White Dog*, en 1970, qui s'intitule, en français, *Chien Blanc* ; *The Gasp*, en 1973, qui deviendra, en français, *Charge d'âme*, ainsi que *La Promesse de l'aube*, qu'il traduit sous le titre *Promise at dawn* en 1961.

³ *Id.*- p. 254.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* Ralph Graves, le rédacteur en chef du magazine américain *Life*, donne un écho positif de l'écriture américaine de Gary lorsqu'il raconte leur premier contact : « he had just written an article for *Life* on Charles de Gaulle. I was supposed to be editing the piece for publication, but there was very little of editing for me to do ». (« il venait d'écrire un article pour *Life* sur Charles de Gaulles. J'étais censé corriger son texte, mais il y avait vraiment peu de corrections à y apporter ». (Ralph Graves.- « An affinity for animals and lost causes ».- *Life*.- vol.69, n°15, 9 octobre 1970.- p. 3.))

⁶ Lettre de Cass Canfield à Romain Gary, 19 mai 1960.- Special Manuscripts Collection Harper and Row.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.

⁷ Lettre de Cass Canfield à Romain Gary, 23 juin 1960.- *Id.*

⁸ Lettre de Cass Canfield à Romain Gary, 17 août 1960.- *Id.*

⁹ Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 17 novembre 1960.- *Id.*

¹⁰ Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 24 janvier 1961.- *Id.*

traducteur soit identifié comme Hopkins, et propose soit que le texte paraisse sans nom de traducteur, comme cela avait été le cas pour les versions anglaise et américaine d'*Éducation européenne*, soit que le texte soit présenté comme traduit par Hopkins mais relu et réécrit par l'auteur, soit que ses traducteurs soient désignés comme John Woodham Beach et Gérard Hopkins¹. Son texte est encore relu par une correctrice, mais Gary trouve qu'elle a poussé son travail trop loin et se plaint d'avoir dû jongler entre les différentes versions pour retrouver le sens original derrière ces réécritures enchâssées². Le roman paraît finalement en 1961, et son traducteur est identifié comme John Markham Beach – la plage (beach) commune aux deux pseudonymes étant peut-être une référence à celle de Big Sur, sur laquelle s'ouvre et se clôt le texte³. Le même nom sera associé à la traduction des *Mangeurs d'étoiles*, *The Talent Scout*.

L'utilisation par Gary de deux langues parallèles n'est pas seulement destinée à une ouverture à un public plus vaste ; Gary lui donne un sens plus spécifique. Dans *Pour Sganarelle*, évoquant la rédaction de *The Gasp*, il déclare vouloir l'écrire en anglais « pour échapper [...] au culte du langage »⁴. En utilisant cette langue qui lui est moins naturelle que le français, il gagnerait plus de liberté pour exercer son imagination et s'écarter de structures trop figées :

L'anglais se prête mal, de l'aveu même des écrivains anglo-saxons, aux entraînements conceptuels, aux mille et une caresses du Moi, il est réfractaire aux abstractions, aux cheveux et aux mouches ; de plus, mon vocabulaire en anglais est plus limité, je serai infiniment moins tenté d'explorer les possibilités de la langue que celles de mon imagination, de l'Histoire, de l'aventure, du mouvement, de la vie.⁵

Il ajoute, dans *La Nuit sera calme*, qu'il écrit en américain pour explorer de nouveaux horizons :

Parce que je ne peux malheureusement pas écrire ni en chinois ni en grec ni en swahili. Lorsque j'entreprends un roman, c'est pour courir là où je ne suis pas, pour aller voir ce qui se passe chez les autres, pour me quitter, pour me réincarner.⁶

¹ *Ibid.*

² Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 30 juin 1961.- *Id.*

³ Un autre décryptage onomastique pourrait, en supprimant quelques consonnes, rapprocher John Markham Beach d'Omaha Beach, l'une des plages du Débarquement. Markham est un toponyme présent notamment aux États-Unis et est également le patronyme de plusieurs personnalités européennes et américaines, dont Beryl Markham, qui fut l'une des pionnières de l'aviation et, en 1936, la première à rejoindre en solitaire l'Amérique du Nord depuis l'Angleterre. Imitation ou coïncidence, cet hétéronyme se rapproche également de celui d'un traducteur réel, John Maxwell Brownjohn, qui traduira, en 1975, *Les Têtes de Stéphanie* (sous le titre *Direct Flight to Allah*).

⁴ *Pour Sganarelle*.- p. 138.

⁵ *Id.*- p. 138-139.

⁶ *La Nuit sera calme*.- p. 258.

L'usage de cette langue étrangère rejoint celui des pseudonymes que pratique souvent Gary ; tous deux permettent de s'éloigner provisoirement d'un moi figé dans une identité définie et définitive.

Cette recherche d'une langue étrangère, différente, qui puisse apporter un espoir nouveau dans une réalité décevante apparaît particulièrement chez Ajar. Face à la mise en question généralisée du vocabulaire, la langue étrangère constitue un refuge salvateur. Le narrateur de *Gros-Câlin* déclare ainsi qu'il « aspire de tout [son] souffle respiratoire à une langue étrangère. Une langue tout autre et sans précédent, avec possibilités »¹ – qui viendrait s'opposer à un langage trop connu faisant usage d'expressions figées, de « vieille[s] locution[s] francophone[s] avec habitude »². À la langue nouvelle qu'espère Cousin répond l'étrange langage qui accompagne le film qui joue miraculeusement avec le temps dans la salle de doublage de *La Vie devant soi* :

Les mots se mettaient aussi en marche arrière et disaient les choses à l'envers et ça faisait des sons mystérieux comme dans une langue que personne ne connaît et qui veut peut-être dire quelque chose.³

La langue américaine, parce qu'elle est très présente mais ignorée par les personnages – Cousin « ne [lit] pas l'anglais, étant francophone de culture et d'origine, et fier de l'être »⁴ – donne l'espoir d'être cette langue nouvelle tant attendue. Elle est en effet, pour certains personnages, le qualificatif général pour désigner toute langue dont ils ne saisissent pas le sens. Lorsque Momo, dans *La Vie devant soi*, entend Nadine et son mari s'exprimer dans une langue inconnue, il décide qu'ils parlent « en anglais dans une langue [qu'il] ne [connaît] pas »⁵. Le narrateur de *Pseudo* reconnaît lui aussi la profonde altérité de l'anglais : il lit un journal américain « parce que c'est quand même une langue étrangère »⁶, qui lui permet d'échapper à l'emprise des mots, du « langage articulé, avoué, qui perpétue et colmate les issues et les sorties de secours, met à l'absence des fenêtres des barreaux qu'on appelle certitudes »⁷.

Mais l'américain n'est pas une langue dépourvue de toute attache et, si elle semble promettre aux personnages français une différence encourageante, elle se banalise dès qu'elle devient trop partagée. Pour Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, la véritable

¹ *Gros-Câlin*.- p. 169.

² *Id.*- p. 42.

³ *La Vie devant soi*.- p. 123.

⁴ *Gros-Câlin*.- p. 25.

⁵ *La Vie devant soi*.- p. 213.

⁶ *Pseudo*.- p. 207.

⁷ *Id.*- p. 114.

communication ne peut pas être verbale : « la barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre »¹. Il choisit de s'exiler en Suisse parce « c'est vraiment loin de tout, la Suisse »², et que l'anglais n'y est pas la langue nationale. Comme le dit également Gary dans *La Promesse de l'aube*, « l'ignorance d'une langue peut même simplifier [...] les rapports en les ramenant à l'essentiel et en vous évitant les entrées en matière inutiles et les chinoiseries. »³ L'omniprésence de la culture américaine rend toutefois, pour Lenny, ce refuge perméable :

La terre était en train de devenir un endroit inhabitable où tout le monde parlait l'anglais, et tout le monde pouvait se comprendre. Pas étonnant qu'il y eût de plus en plus d'atrocités.⁴

Trudi, l'amie suisse-allemande de Lenny, a ainsi décidé d'apprendre la langue de son amant de manière officielle, avec l'aide de l'école Berlitz⁵ et, rapidement, elle peut lui parler en anglais. Lenny ne parvient alors plus à l'apprécier. Il se sent « compris dans la garantie »⁶ et s'indigne du fait que Berlitz « se [fait] du pognon sur son dos »⁷ en confortant ses élèves dans leurs espoirs. L'institut Berlitz offrirait en ce sens aux étrangers une forme de garantie sur l'avenir : la maîtrise de la langue américaine, en favorisant les rencontres avec les Américains, pourrait constituer une porte ouverte vers ce pays qui fait tant rêver. Lenny décide de changer sa manière de parler avec Trudi lorsqu'il prend connaissance de l'origine de sa maîtrise de la langue, en acceptant de se conformer au stéréotype du parfait Américain :

Il lui prenait donc la main et il lui parlait Berlitz, tendrement, c'était pour ça qu'elle avait allongé cinq cents francs pour un cours de trois mois, à Bâle, en rêvant au bel Américain honnête et travailleur qu'elle allait rencontrer aux sports d'hiver.⁸

Cet apprentissage au sein d'un organisme répond à une volonté de parler la langue qui va de pair avec une appréhension particulière de l'Amérique et des Américains ; une part du rêve américain est vendue avec les leçons. Les tentatives linguistiques plus ou moins efficaces des personnages étrangers soulignent le lien qui existe entre le rêve américain et l'apprentissage de l'anglais. La maîtrise de la langue du pays idéalisé ouvre de nouvelles

¹ *Adieu Gary Cooper.*- p. 11.

² *Id.*- p. 58.

³ *La Promesse de l'aube.*- p. 327.

⁴ *Adieu Gary Cooper.*- p. 59.

⁵ Berlitz est une école de langue américaine créée à la fin du XIX^e siècle qui a développé ses propres méthodes d'enseignements, visant à une maîtrise rapide de la langue orale, sans passer par le traditionnel apprentissage théorique et grammatical. Des écoles Berlitz ont ensuite été fondées dans de nombreux pays.

⁶ *Id.*- p. 50.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*- p. 49-50.

perspectives, de réussite sociale, amoureuse et culturelle, et donne l'illusion à ceux qui cherchent à l'atteindre que quelques mots pourraient transformer leur destin.

II.B. L'omniprésence de l'Amérique

II.B.1. L'Américanisation de la jeunesse

Les personnages étrangers les plus influencés par le mode de vie américain sont particulièrement représentés au sein des jeunes générations, des adolescents du *Grand Vestiaire*, qui ont entre quatorze et seize ans, au prince Ali Rahman des *Têtes de Stéphanie*, âgé de quinze ans. Dans *La Bonne Moitié*, la transposition du *Grand Vestiaire* en pièce de théâtre, la jeunesse des personnages est encore accentuée. Si les pupilles de Vanderputte sont plus âgés que les héros du *Grand Vestiaire* – la liste des personnages indique que Luc a dix-huit ans et que Jannie et le Raton en ont seize –, ils ne sont plus, comme Luc, Josette ou Léonce, immergés dans un mode de vie américain, et leur fascination pour l'Amérique est reportée sur un nouveau personnage, Velours, qui n'a que douze ans, visionne assidûment des films américains¹, profite des produits américains² et s'invente une parenté avec les personnages du cinéma américain³. Un mode de vie inspiré de l'Amérique devient l'un des éléments qui définit la jeune génération par opposition avec celle de ses aînés. Les produits américains représentent pour eux la nouveauté, ils sont les témoins matériels de ce Nouveau Monde dont ils attendent tant.

La spécificité américaine est notamment représentée, particulièrement pour ces jeunes générations, par des objets du quotidien qui dessinent les contours d'un mode de vie envié. Ce pan plus accessible du rêve américain permet aux personnages de s'approcher un peu plus de l'Amérique. Contrairement aux lointains modèles héroïques qu'ils tentent en vain d'imiter, les objets qui circulent hors des frontières américaines sont facilement accessibles. Ils constituent un premier pas hors du rêve et vers le pays lui-même – du moins les personnages l'espèrent-ils. L'américanisation de la jeunesse rapproche des personnages très différents ; Ali Rahman, le prince oriental des *Têtes de Stéphanie* et Luc et Léonce, les adolescents français du *Grand Vestiaire*, partagent, nous l'avons vu, un même amour pour le cinéma américain et les photos de stars. Ali pourra expliquer à son idole, lorsqu'il la

¹ « J'peux pas avoir des sous pour aller au cinéma ? Il y a un western ! » (*La Bonne moitié*.- p. 41.)

² « J'ai du chocolat américain dans ma valoché, je te l'apporte... » (*Id.*- p. 86.)

³ « Dites donc, les gars, il y a Chicago Joe qui vient de descendre un flic devant moi ! » (*Id.*- p. 49.)

rencontre par hasard, en la regardant « avec cette ferveur, cet abandon que seuls les êtres très jeunes, les chiots et les enfants peuvent vous offrir dans un regard »¹ :

J'ai vu vos photos pour la première fois lorsque j'avais douze ans, j'étais presque un enfant. Je n'ai jamais cessé de vous collectionner. Pour moi, vous venez tout à fait en tête, avant Carole Lombard.²

L'omniprésence de l'Amérique est d'ailleurs manifeste dans un portrait des deux jeunes personnages du *Grand Vestiaire* qui résume en une image l'influence américaine sur les deux adolescents français :

Nous regardions les jambes de Betty Grable, calculées en dollars, avec admiration. Couché sur le lit, les genoux en l'air, les talons de ses grosses chaussures appuyés sur la couverture, Léonce mâchait tristement son chewing-gum.³

Cette phrase descriptive est une parfaite illustration de la vie des deux garçons : ils ont le regard tourné vers le cinéma américain, rêvent de faire fortune, comme peuvent l'évoquer les dollars, et sont attirés par les produits américains, tels le chewing-gum ou les grosses chaussures militaires, potentiellement issues d'un surplus américain.

Outre le cinéma et certains objets, la musique peut être un autre vecteur de l'Amérique pour les jeunes générations. L'appartement de Vanderputte, rue Madame⁴, n'est pas loin des caves de Saint-Germain où la jeunesse de l'après-guerre se retrouve pour écouter des orchestres de jazz et danser le swing ; Josette y conduit Luc, dansant à ses côtés « un jittsburg frénétique, dans quelque cave du quartier où elle [l]'entraînait tous les soirs »⁵. En anglais, la danse s'appelle « jitterbug », littéralement insecte (bug) tremblant (jitter), et le terme utilisé par la jeunesse française en est une reproduction approximative. La mention de la danse souligne à la fois l'américanisation de la jeunesse, conquise par la musique américaine, et l'intégration dans le vocabulaire de termes anglicisés. Gary, en associant ce langage à ses personnages, ancre un peu plus son texte dans une époque. Cette danse apparaissait dans la première version de *Tulipe*, où l'escalier menant à l'appartement de Tulipe était « envahi par les fidèles qui hurlaient, gesticulaient, psalmodiaient, priaient et dansaient le jittsburg dans un véritable déchaînement d'extase religieuse »⁶. Dans la version de 1970, les danseurs ont été remplacés par de « jeunes G.I. en état aigu de repentir »⁷ : le temps de gloire de cette danse liée aux années de l'après-guerre est dépassé et elle est, dans

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 30.

² *Ibid.*

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 59.

⁴ *Id.*- p. 33.

⁵ *Id.*- p. 120.

⁶ *Tulipe* (1946).- p. 161.

⁷ *Tulipe* (1970).- p. 159.

la nouvelle version du texte, remplacée par une référence plus accessible qui dirige la phrase dans une autre direction.

II.B.2. Le jean

L'américanisation de la jeunesse se lit encore dans la généralisation de l'un des vêtements les plus typiquement associés à l'Amérique : le jean. Élément caractéristique de l'habillement américain, le jean est porté par des personnages qui font corps avec la nationalité américaine, Johnnie le cow-boy, vêtu de son « pantalon bleu »¹, de ses bottes et de son chapeau texan, ou Lenny, avec sa « belle gueule d'Américain »² et « des jeans »³. Élément américain, il vient remettre en question des stéréotypes nationaux bien établis, en prenant l'apparence de l'uniforme international d'une jeunesse en rupture avec les traditions. Il prend ainsi un autre sens lorsqu'il est porté par des personnages non américains, d'autant plus qu'il est associé à des personnages perçus comme particulièrement représentatifs de leur pays. Le regard porté sur ce vêtement adopté par les jeunes générations est double : les personnages qui le portent l'acceptent comme un signe d'une modernité attirante, tandis que leurs interlocuteurs se désolent de voir s'établir une omniprésence américaine.

Meeva, dans *La Tête coupable*, Ali Rahman, dans *Les Têtes de Stéphanie*, et Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, sont trois de ces personnages apparentés à des archétypes artistiques ou littéraires qui appellent, en lien avec leur physique, certaines attentes que la présence du jean vient décevoir. Meeva, même si Cohn découvrira ensuite à ses dépens qu'elle n'est pas aussi tahitienne qu'elle le prétendait, répond au stéréotype de la Tahitienne telle que l'a peinte Gauguin :

Meeva ressemblait à Tohatao, le modèle favori de Gauguin. Les lèvres avaient exactement la même épaisseur moelleuse, les yeux graves, sérieux, un peu tristes, le nez félin et la chevelure épaisse rappelaient bien la photo de la vahiné que Cohn avait regardée longuement au musée d'Essen.⁴

Elle entre en conflit avec son apparence lorsqu'elle abandonne le traditionnel paréo orné de « fleurs mauves, jaunes et rouges »⁵ pour « porter des jeans »⁶. Cette uniformisation de

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 41.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 50.

³ *Id.*- p. 198.

⁴ *La Tête coupable*.- p. 96.

⁵ *Id.*- p. 254.

⁶ *Id.*- p. 108.

l'habillement indigne Cohn, qui en conclut qu'« une Tahitienne en jeans, ça devrait être interdit par la loi »¹.

Comme Meeva, Jean est, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, décrit comme un représentant typique d'un pays, d'une époque. Avec sa « vraie petite gueule d'autrefois », il incarne la France d'avant-guerre et Cora reconnaît en lui l'un des derniers à posséder un physique particulier :

Les Français ne se ressemblent plus. Ils n'ont plus l'air populaire. Toi, c'est encore la rue, la vraie, celle des faubourgs. On te regarde et on se dit tiens, il y en a un qui a réchappé².

C'est également pour regretter cette mode uniforme que Cora remarque les vêtements de Jean : « ça fait de la peine de te voir avec des jeans et un polo »³.

Ali Rahman, qui agrmente si bien les photographies prises par Bobo, est très éloigné de sa « grande tenue »⁴ de prince oriental lorsqu'il se tient « devant [sa] Rolls, dans sa tenue de cow-boy »⁵. Ses vêtements, « des blue-jeans et une chemise à carreaux américaine, en laine épaisse »⁶, lui semblent mal adaptés tant parce qu'ils paraissent peu conformes au climat très chaud du Haddan que parce qu'ils entrent en contradiction avec le rôle et l'apparence attendus du personnage. Le jeune prince haddanais, « objet d'art »⁷ évoquant « un prince des empires immémoriaux »⁸, s'éloigne, en portant des vêtements américains, des images qu'appellent son physique et le décor digne des *Mille et une nuits* dans lequel il évolue. À travers Jean, Meeva et Ali se dessine le portrait d'une jeune génération⁹ conquise par l'Amérique : un prince oriental, un vahiné de Gauguin et un Parisien au profil de voyou échappé d'un film des années 40 deviennent les représentants d'une époque et d'une génération qui appliquent leurs propres codes vestimentaires, faisant d'un vêtement américain l'habit passe-partout de la jeunesse internationale. Gary semble par ce biais introduire un élément de critique envers une société moderne fortement influencée par l'Amérique ; l'image des États-Unis comme modèle à suivre et à atteindre conduit à une disparition progressive des spécificités nationales.

¹ *Id.*- p. 108-109.

² *L'Angoisse du roi Salomon.*- p. 51-52.

³ *Id.*- p. 51.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 36.

⁵ *Id.*- p. 211.

⁶ *Id.*- p. 210.

⁷ *Id.*- p. 27.

⁸ *Id.*- p. 34.

⁹ Ali a quinze ans, Jean a vingt-cinq ans et Meeva une vingtaine d'années.

II.B.3. Le Coca-Cola

Un autre produit américain, le Coca-Cola, joue un rôle similaire, pour signifier l'ouverture de la jeunesse au modèle américain et l'influence de celui-ci sur le monde. Comme le dit Richard Kuisel, « aucun produit commercial n'est aussi identifiable à l'Amérique que le Coca-Cola »¹. Équivalent au jean en termes de notoriété et de diffusion, le Coca-Cola joue le même rôle symbolique de définition d'une génération. La boisson gazeuse, si elle est consommée de manière quasi universelle, reste associée à un public jeune. Lorsque, dans *La Vie devant soi*, le gérant que Momo a repoussé par ses menaces offre à boire au jeune garçon, pour « la première fois [...] comme un homme »², Momo commande pourtant « un Coka », ce qui le renvoie hors du monde adulte. La manière de désigner la boisson est elle aussi révélatrice. Les jeunes consommateurs entretiennent avec le produit une relation affective. Momo, dans *La Vie devant soi*, commande un « Coka », tandis que Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, demande du « coca ». Les autres personnages parlent plus généralement de « Coca-Cola ».

Lorsque Jean devient l'ami puis l'amant de Cora, qui est bien plus âgée que lui, la distance qui les sépare peut se lire dans leur rapport à ces produits américains. Cora, contrairement à Jean, est ancrée dans les traditions françaises. Dès le début de leur relation, elle insiste « pour que [Jean] reste un peu, histoire de boire un verre de cidre »³, et le verre de cidre devient rapidement un rituel, chaque fois répété. Jean finit par se moquer de cette habitude en s'exclamant intérieurement, alors qu'un énième verre de cidre lui est proposé : « Ça devait être un truc religieux chez elle »⁴. Jean, lui, « n'aime pas le cidre du tout »⁵ et, lorsque Cora lui demande s'il veut boire quelque chose, il lui répond : « Si vous avez un coca... »⁶. Leur différence est souligné par la réponse de Cora : alors que Jean désigne le soda américain par un diminutif, « coca », Cora s'excuse en ces termes : « Je n'ai pas ça, mais je te promets que j'en aurai la prochaine fois... »⁷. Le pronom démonstratif s'oppose à

¹ Richard Kuisel.- *Le Miroir américain*.- Paris : Lattès, 1996.- p. 101. Inventé à la fin du XIX^e siècle, le Coca-Cola s'est implanté, à grand renfort de publicité, dans toute l'Amérique du Nord dès les années 20 ; mais il était alors encore inconnu à l'étranger et le resta pratiquement jusqu'à la guerre, où il prit un nouveau départ lorsque « la bouteille de Coca-Cola, particulièrement reconnaissable, partit en guerre aux côtés des G.I's ». (*Id.*- p. 103.) Les soldats de la Libération furent donc les intermédiaires de sa découverte en Europe. L'offensive Coca-Cola est alors entamée, elle se poursuit à grand renfort de publicité et, progressivement, le Coca-Cola devient une « boisson universelle ». (*Id.*- p. 104.)

² *La Vie devant soi*.- p. 258.

³ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 47.

⁴ *Id.*- p. 152.

⁵ *Id.*- p. 48.

⁶ *Id.*- p. 152.

⁷ *Ibid.*

la familiarité de Jean et montre que la boisson bien connue par le jeune homme ne fait pas partie des références de Cora.

Comme le jean, le Coca-Cola métaphorise la présence américaine hors des frontières du pays en étant présent dans des lieux improbables. Les bouteilles de Coca-Cola, associées à des éléments de culture locale traditionnelle qui tranchent avec leur modernité américaine, y semblent particulièrement insolites. Le Coca-Cola apparaît, dans *Les Trésors de la mer Rouge*, au cœur d'une description qui s'appuie sur de nombreux sèmes connotant l'orientalisme du lieu et des personnages¹. Les Bédouins qui y sont présentés, munis de leurs accessoires traditionnels, consomment en un même geste du *kat*, la drogue locale, et du Coca-Cola. La boisson américaine semble en décalage avec le cadre exotique, et sa présence est d'autant plus remarquée qu'elle est entourée d'éléments particulièrement typiques et pittoresques. Le même procédé fonctionne dans *Les Mangeurs d'étoiles* où le jeune Almayo retrouve le village pauvre de son enfance, où « il n'y avait pas de police, pas de téléphone, pas d'électricité »². Dans la rudimentaire maison en adobe de ses parents, la culture américaine se signale à nouveau : pour s'asseoir, le futur dictateur « [pousse] une caisse vide de Coca-Cola »³ et s'en sert de siège. Le nom de Coca-Cola, figurera même, « à demi effacé »⁴, sur le mur du bar isolé et rudimentaire où se retrouvent les personnages pris en otage par le dictateur. L'omniprésence de la culture américaine ne peut être mieux révélée que lorsqu'elle surgit ainsi, en des lieux improbables, venant souligner l'efficacité d'un système publicitaire à l'échelle mondiale⁵.

Dans *Les Têtes de Stéphanie*, où les clichés exotiques abondent, le Coca-Cola apparaît régulièrement, dans le sillage de la touriste américaine, par exemple quand, décrivant l'attrait des coutumes locales, elle note que lorsque « les serviteurs » de son hôtel lui apportaient « un Coca-Cola ou un café, ils posaient toujours sur la table une rose dans un verre »⁶, selon ce qui semble être une ancienne tradition. Le visage traditionnel du Haddan se trouve confronté à des éléments américains qui accompagnent l'ouverture du pays au

¹ *Les Trésors de la mer Rouge*.- p. 79.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 162.

³ *Id.*- p. 164.

⁴ *Id.*- p. 59. Ces deux références à la marque américaine n'apparaissent pas dans *The Talent Scout*, où le bar avait « the faded name of an American soft drink still visible on its wall » (« le nom à demi effacé d'une boisson américaine encore visible sur l'un de ses murs » (*The Talent Scout*.- p. 22.)), tandis que la caisse où le jeune Almayo est invité à s'asseoir était simplement « an empty box ». (« une caisse vide » (*Id.*- p. 72.))

⁵ Les articles de journaux critiquant Horwat dans *Les Mangeurs d'étoiles* évoquent cette efficacité publicitaire : « Le révérend Horwat introduit dans le domaine religieux les méthodes publicitaires de Coca-Cola ; son rêve secret doit être de pouvoir mettre Dieu en bouteille et d'inonder le marché des pays sous-développés de cette panacée. » (*Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 17.)

⁶ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 26.

tourisme. Stéphanie, à la recherche d'un taxi, demande ainsi de l'aide à un enfant et celui-ci, qui ne parle pas anglais, comprenant qu'elle est Américaine, se réfère à ce qui pour lui représente l'Amérique : il répète tout d'abord « triomphalement »¹ le mot que lui dit la jeune femme, « taxi », puis, « pour lui montrer sans doute qu'il avait parfaitement compris, il [ajoute] : [...] Coca-Cola ! »². La mention de la marque de soda est une manière de reconnaissance de la nationalité de la jeune femme. L'association ironique de l'Amérique avec le Coca-Cola est à nouveau signifiée lorsque Stéphanie demande le chemin des grandes agences de presse à un marchand : celui-ci « [fait] "oui, oui" de la tête et lui [sert] un verre de Coca-Cola, estimant sans doute qu'il ne pouvait s'agir de rien d'autre »³.

Toutes ces images d'une rencontre entre un monde traditionnel et des objets très représentatifs de l'Amérique comme le jean et le Coca-Cola sont des signes d'une internationalisation du modèle américain, et elles dessinent une critique de la puissance américaine. Au Haddan comme en Amérique centrale, l'apparition en des lieux inattendus du nom de la marque de soda américaine révèle l'omniprésence des États-Unis au cœur de l'économie et de la politique du pays. Si la différence américaine, réelle ou supposée, alimente l'espoir des personnages en leur laissant imaginer un lieu, un modèle, une culture autres où leurs rêves pourraient trouver leur place, en s'approchant au plus près du mode de vie américain, ils finissent par s'écarter de leurs rêves initiaux. Lorsqu'ils sont représentés par des objets, un vocabulaire ou une culture plus précise, ces rêves perdent la liberté infinie que leur offrait le flou initial d'un pays lointain et ouvert à toutes les possibilités. L'omniprésence d'un modèle américain représente en partie le pouvoir d'attraction des éléments américains mais suggère en même temps un autre visage de l'Amérique, envahissant et plus menaçant.

¹ *Id.*- p. 140.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 137

CHAPITRE 4

L'AMÉRICAIN À L'ÉTRANGER

La présence d'objets et d'éléments culturels américains hors des frontières des États-Unis souligne l'importance accordée au pays à l'échelle mondiale ; la référence au modèle américain devient, pour les personnages garyens, incontournable. Les États-Unis y apparaissent comme une grande puissance, et c'est cette image qui accompagne le départ de personnages américains hors des frontières de leur pays. L'Américain à l'étranger associe sa vision de son propre pays à la découverte de terres étrangères. Le tourisme à l'américaine révèle, chez Gary, le rôle central attribué aux États-Unis par ses habitants convaincus d'une supériorité indéniable de leur patrie sur les pays exotiques qu'ils peuvent visiter. En se confrontant à des destinations lointaines et à d'autres cultures, ces personnages en dévoilent autant sur leur terre d'origine que sur les lieux qu'ils découvrent. Gary dessine, par ce biais, un portrait satirique du personnage du touriste américain, qui, par ses aventures en terres lointaines, va révéler la faiblesse qui se cache derrière la force apparente associée à son pays d'origine.

I. Les modes d'appréhension du pays étranger

Au XX^e siècle, le voyage à l'étranger s'est démocratisé et, après l'ère des voyageurs, est apparue celle des touristes. La critique garyenne du kitsch exotique, par exemple dans *La Tête coupable*, n'est pas spécifiquement dirigée contre les États-Unis, mais les personnages de touristes visitant ces destinations lointaines sont principalement américains ; sous la plume de Gary, les termes « touriste » et « américain » semblent aller de pair. Bizien, le « Napoléon du tourisme tahitien »¹, peut ainsi établir que « la plupart des touristes sont américains »², et rares sont les endroits, même les plus reculés, où un touriste américain n'est pas présent. Lorsque Stéphanie rejoint le Haddan, elle note que, dans l'hôtel où elle est descendue, les touristes sont peu nombreux : « il y avait quelques hommes d'affaires

¹ *La Tête coupable*.- p. 51.

² *Id.*- p. 144.

allemands, français et japonais, mais peu de touristes »¹ sauf, ajoute-t-elle, un couple d'Américains. Si l'étude du tourisme n'aurait en soi rien d'américain, celle des touristes comme personnages a donc un lien étroit avec les États-Unis.

I.A. Le voyage touristique

I.A.1. « Tous les touristes sont américains »

Rapidement décrits, les touristes sont identifiables au premier regard et leur qualité de touriste américain semble rendre toute description supplémentaire superflue. La majorité d'entre eux est âgée – le couple de touristes aux cheveux blancs se retrouvant dans plusieurs textes – et, généralement, disgracieuse physiquement, voire ridicule dans sa tenue de vacances. Gary nous présente ainsi « un touriste américain au gros cul »², « une grosse femme en culotte et soutien-gorge »³ au bord de la crise de nerfs, une femme qui « portait un short, comme toutes les femmes qui ne devraient pas le faire », avec des fesses « belles, mais de cette opulence qui réclame ou bien la liberté totale, ou la jupe »⁴ ou encore une femme « grassouillette, courtaude, pouponne, frisée, blondasse, avec une mèche de cheveux coupée droit sur le front comme les caniches, [qui] avait cette vulgarité de l'argent démunie de tout le reste »⁵. À ces touristes américains vient s'adjoindre une deuxième catégorie de voyageurs, moins directement identifiés comme touristes. Le séjour en Amérique centrale d'Horwat, dans les *Mangeurs d'étoiles*, ou celui de Stéphanie au Haddan, dans *Les Têtes de Stéphanie*, s'appuient sur une justification professionnelle⁶ et, si celle-ci ne leur dénie pas la qualité de touristes⁷, elle est également accompagnée d'un regard et d'une attitude qui correspondent à celle des autres Américains à l'étranger.

Pour Jean-Marc Moura, le « rapport imaginaire de la conscience à l'espace » s'effectue selon trois cercles concentriques :

Le premier symbolise l'ici où l'on habite et se meut habituellement, la demeure, le *hic et nunc* du lieu où l'on existe ; le second, plus large, représente l'ailleurs relativement proche,

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 27.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 279.

³ *Chien Blanc*.- p. 78.

⁴ *La Tête coupable*.- p. 120.

⁵ *Europa*.- p. 298.

⁶ Stéphanie s'est rendue au Haddan pour des photographies de mode et le Dr Horwat a été invité par le dictateur Almayo pour ses talents de prédicateur.

⁷ Selon la définition du Petit Robert, le tourisme est, en effet, « le fait de voyager, de parcourir pour son plaisir un lieu autre que celui où l'on vit habituellement (même s'il s'agit d'un petit déplacement ou si le but principal du voyage est autre) ».

plus ou moins connu et en tout cas facilement connaissable ; le troisième et le plus grand désigne l'ailleurs lointain, mal connu et par là-même porteur de mythes.¹

Pour le voyageur, le premier cercle est « celui de son pays, qu'il peut aisément et rapidement parcourir », le second « renvoie aux pays proches du sien à la fois par la distance et le mode de vie », le troisième correspond aux pays lointains et « aux cultures ou à l'histoire très différentes ». Les éléments du second cercle pourront être qualifiés de « pittoresques », tandis que ceux du troisième seront « exotiques ». Ce découpage schématique du monde pourrait être transposé sur le mode de relation du touriste américain garyen aux pays étrangers qu'il visite. L'appréhension de l'ailleurs par l'Américain repose, elle aussi, sur une division tripartite ; un premier plan est constitué par sa patrie, connue et valorisée, un deuxième plan par les éléments locaux qu'il peut identifier et apprécier parce qu'ils sont dépaysants sans être hostiles, et un troisième plan par l'exotisme proprement dit, où le touriste est confronté à un ailleurs ouvertement différent et, pour cela, effrayant. Le touriste américain, convaincu de la puissance de sa patrie, n'aborde pas les pays qu'il visite comme des lieux de refuge ou de fuite ; ni Horwat ni Stéphanie n'ont d'ailleurs décidé eux-mêmes de rejoindre le pays qu'ils visitent, ils s'y rendent en réponse à une invitation officielle.²

I.A.2. Du voyageur au touriste : le voyage sans danger et la recherche du confort

L'Américain à l'étranger, incarnation du voyageur des temps modernes³, est aussi éloigné des explorateurs de jadis que la ville américaine peut l'être des vastes étendues mythiques du Far West. Les Américains, lorsqu'ils endossent l'apparence de touristes, ne cherchent pas à jouer les explorateurs intrépides et préfèrent découvrir ce que Chuck annonce, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, sur une carte postale résumant son séjour de quinze jours au

¹ Jean-Marc Moura.- *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle.*- Paris : Honoré Champion, 1998.- p. 38.

² Stéphanie commence par répondre : « Va te faire foutre. Je n'irai pas au Haddan » (*Les Têtes de Stéphanie.*- p. 10.) à Bobo qui lui parle du pays, avant que le ministre des Affaires étrangères du Haddan ne la convainque : « puisque vous y tenez tellement, j'irai au Haddan » (*Id.*- p. 17.), concède-t-elle alors. Horwat, lui, a accepté l'invitation du dictateur Almayo pour, en bon évangéliste, aller répandre la bonne parole dans son pays.

³ Daniel Boorstin, dans son ouvrage de critique de la société américaine moderne, intitule ainsi l'un de ses chapitres « From Traveler to Tourist : The Lost Art of Travel » (« Du voyageur au touriste : l'art perdu du voyage »), et y expose la manière dont l'art de voyager s'est modifié, le touriste passif ayant remplacé le voyageur d'autrefois, ce pionnier découvreur de terres qui partait à l'aventure avec curiosité et courage. (Daniel Boorstin.- *The Image or What Happened to the American Dream.*- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- p. 86-125.)

Népal : « C'est la même chose ici »¹. Pour les Américains, les voyages à l'étranger ne sont pas une quête d'aventure ; luxe et confort y sont les deux mots d'ordre. C'est donc ironiquement que le personnage de Mr. Bradford, l'un des touristes américains de *La Tête coupable*, est rapproché des conquérants anciens lorsque Cohn pose un regard amusé sur son bateau,

[le] yacht *Antinéa*, dont il avait à plusieurs reprises admiré la silhouette blanche à l'endroit même où, deux siècles auparavant, mouillait la frégate espagnole *Aquila* de Maxime Rodriguez, le premier Blanc ayant vécu dans l'île.²

Cette description qui convoque deux époques différentes en une même image souligne l'écart existant entre les voyageurs du passé et les touristes modernes. L'ombre de la frégate qui aborda pour la première fois Tahiti en 1772 écrase de son souvenir le yacht des Bradford, réduit à une simple « silhouette blanche », le jouet d'un riche Américain sans commune mesure avec son ancêtre espagnol. Au fier nom d'*Aquila*, l'aigle latin du conquistador espagnol, répond l'imaginaire exotique attaché à la reine des Atlantes de Pierre Benoît. Quant à Maxime Rodriguez, le marin-interprète de l'*Aquila*, qui concourut, par ses journaux, à la découverte de Tahiti et de ses coutumes, il est remplacé par un homme à la « tête sympathique aux cheveux grisonnants que l'on voit dans les pages publicitaires des magazines, sous le titre *How to retire at fifty on four hundred a month* »³. Le personnage tranquille de l'Américain sans histoire qui rêve à un destin plus glorieux est ainsi posé. L'ironie de ce rapprochement peut se lire dans le nom même du personnage : le patronyme du touriste, Bradford, était celui de l'un des Pères pèlerins qui entreprirent en 1620 à bord du fameux *Mayflower* le périlleux voyage menant d'Europe en Amérique.

L'avion et la voiture ont remplacé les blanches caravelles et les touristes américains veulent effectuer des trajets rapides et anodins. Le voyage n'est qu'une étape, sans intérêt touristique. Le sourire standardisé d'une hôtesse de l'air qui accueille Stéphanie va bien dans ce sens, puisqu'il lui paraît être arboré par celle-ci « pour vous assurer que vous ne sentirez rien et que tout se passera très vite »⁴. Le trajet en avion, semblable à un acte médical, est une épreuve à surmonter. Le voyage doit se dérouler sans incident, dans une douce indifférence, comme celle que note Horwat : « Le vol fut agréablement dépourvu

¹ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 105.

² *La Tête coupable*.- p. 117.

³ La traduction est donnée en note – avec une légère incohérence, puisque les cinquante ans se changent en quarante : « Comment prendre sa retraite à quarante ans avec une rente de quatre cents dollars par mois. » (*La Tête coupable*.- p. 118.)

⁴ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 47.

d'intérêt. »¹ La contradiction apparente entre les deux pans de l'affirmation résume les attentes du touriste américain. Il est un spectateur passif, qui ne tient pas à être trop directement confronté au pays qu'il traverse ; comme ce sera ensuite le cas pour les hôtels qu'il fréquente, les moyens de transport qu'il emprunte doivent donc constituer des enclaves confortables et protégées, qu'il s'agisse d'un bateau, comme le yacht des Bradford, qui « à lui seul devait coûter dans les trois cent mille dollars »² et où Cohn se réveille « confortablement installé sur une chaise longue, un coussin sous la tête », ou de l'avion de Stéphanie : « le Dakota était assez confortable, malgré le vrombissement des hélices et les vibrations »³.

Les voitures qui emportent les voyageurs américains ont elles aussi tout le confort moderne. Horwat dépasse, en voiture, un paysage volcanique effrayant qui semble porter la marque de son grand ennemi, le Diable⁴, mais « la Cadillac [est] réfrigérée » et lui offre un refuge rassurant, tandis que Stéphanie, traversant la « monotonie du désert brûlant encore de tous les feux du jour »⁵ dans la Rolls du prince Ali, qui est climatisée, a la possibilité de « [tirer] les rideaux pour protéger ses yeux contre cette agression solaire »⁶. La narration, en focalisation interne, qualifie d'ailleurs la voiture d'« abri »⁷. La frontière entre un dedans contrôlé et un dehors agressif est soigneusement maintenue. Comme le note Daniel Boorstin, « today more than ever the traveler is isolated from the landscape he traverses »⁸ : ces touristes américains refusent que le paysage les touche vraiment, il n'existe que comme un arrière-plan coloré qu'ils contemplent à distance. La passivité recherchée atteint son summum lorsque, bercé par le mouvement de l'avion ou de la voiture, le touriste s'endort. Dans la luxueuse Rolls du prince Ali, qui procure « une détente nerveuse propice à la bienveillance »⁹, Bobo se met ainsi à ronfler, comme Stéphanie qui, dans l'avion, est

¹ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 11.

² *La Tête coupable.*- p. 118.

³ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 47.

⁴ Le regard du prédicateur transpose sur le paysage des sentiments et thèmes qui illustrent ses sermons sur l'existence du Diable ; les volcans sont des « monstres, à la fois morts et étrangement vivants dans leur colère noire et pétrifiée, dont la roche semblait porter à jamais la dernière grimace haineuse de l'éruption » (*Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 23.) ; « l'amoncellement de pierres suggérerait quelque incroyable chute du ciel » (*Id.*- p. 25.) et même les serpents, représentations chrétiennes du Mal, ne manquent pas au tableau : ils « devaient pulluler ». (*Ibid.*)

⁵ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 32.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ « Aujourd'hui, plus que jamais, le voyageur est tenu à distance des paysages qu'il traverse. » (Daniel Boorstin.- *The Image or What Happened to the American Dream.*- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- p. 94.)

⁹ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 32.

poussée à la somnolence : « le vrombissement des moteurs se [mue] en berceuse et elle s'[endort] paisiblement »¹.

Les moyens de transport modernes sont des vitrines ouvertes sur le pays, qui permettent de voir le paysage sans être affecté par lui. En s'approchant du Haddan, « le front appuyé contre le hublot, un sourire heureux aux lèvres, Stéphanie ne [cesse] de nourrir ses yeux de ces régions »² qu'elle peut observer de loin, comme à travers un écran de télévision, sans rien ressentir de l'aridité du climat et des dangers potentiels ou effectifs. Le touriste est maintenu à distance du pays qu'il visite, protégé de ses contingences par l'habitacle des véhicules qu'il emprunte.

I.A.3. Les hôtels : une enclave américaine en terre hostile

Appréciant le confort des voitures luxueuses, les Américains à l'étranger attendent des hôtels qui les accueillent qu'ils adoptent des caractéristiques similaires. Diverses chaînes d'hôtels offrent donc aux touristes américains la possibilité de se sentir chez eux à l'étranger ; ils peuvent retrouver des lieux d'accueil identiques de part et d'autre du globe, qu'il s'agisse de l'hôtel Métropole, à Moscou³ ou dans le Golfe persique⁴, ou de l'hôtel Hilton, qui, dans les romans de Gary, devient le symbole de l'hôtel pour touristes américains. Le groupe Hilton a, depuis l'ouverture, en 1942, de son premier hôtel à l'étranger, implanté des hôtels tout autour du monde, suivant le principe qu'annonçait le discours prononcé par Conrad Hilton lors de l'inauguration d'un Hilton à Istanbul, en 1955 : « *Each of our hotels is a little America* »⁵. Il est un élément central dans la définition du tourisme selon Bizien, qui repose sur trois composantes essentielles, une touriste (qui a de grandes chances d'être américaine), un appareil photographique et un hôtel Hilton :

J'ai atteint un des sommets de ma vie, il y a quelques années, à l'ombre de l'Acropole. [...] Je me trouvais un jour à Athènes. J'avais accompagné un groupe de touristes qui visitaient le Parthénon sous la direction d'un de nos guides. Soudain je vis une vieille dame se dresser au milieu des ruines de la Grèce antique et montrer quelque chose dans le lointain. "Oh, regardez ! s'exclama-t-elle. On voit très bien le Hilton d'ici !" Et elle saisit sa caméra. Je crois que l'image de cette chère personne photographiant le Hilton du haut de l'Acropole est devenue pour moi une sorte de figure de proue du Tourisme.⁶

¹ *Id.*- p. 49.

² *Id.*- p. 7.

³ « Citoyen Pigeon ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou.*- p. 155.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 156.

⁵ « Chacun de nos hôtels est une petite Amérique ». (Cité par Daniel Boorstin.- *The Image or What Happened to the American Dream.*- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- p. 106.)

⁶ *La Tête coupable.*- p. 243.

L'anecdote dessine une parodie de voyage culturel, où l'élément connu est privilégié au détriment des nobles vestiges du passé. L'histoire prend l'allure d'un bon mot, construit sur un effet d'attente, jusqu'à la chute, où l'objet attendu est enfin nommé. Le renversement final est ironiquement souligné par l'écho qui s'établit entre la périphrase désignant le Parthénon et l'adjectif qui définit la touriste : le lieu visité et la touriste semblent évoluer dans un même cadre, lié au passé, mais celle-ci s'en abstrait en choisissant de regarder au-delà du site archéologique pour repérer une construction plus familière. La formule vague qui venait de désigner les ruines peut alors être remplacée par un objet nommé et reconnu, l'hôtel américain.

L'installation d'un Hilton à Tahiti, venant consacrer le lieu comme destination américaine de choix, serait donc un gage de reconnaissance des talents de Bizien à diriger le tourisme local ; parmi les projets de celui-ci figure en effet l'ouverture d'« un Hilton dans la presqu'île et un casino à Moorea, avec crap, baccara, roulette et appareils à sous »¹, lesquels transformeraient l'île en centre de divertissement pour touristes fortunés. L'hôtel lui-même constitue une attraction touristique à part entière. L'hôtel Métropole du Haddan est ainsi richement décoré, mais ses décorations renvoient moins à l'histoire du pays qu'il n'évoque, dans un circuit fermé de références, « les plus belles heures du Shepherd's au Caire et du Winter Palace à Louxor »².

L'hôtel est le lieu par excellence sur lequel l'extérieur est censé ne pas avoir de prise directe ; le Hilton de Washington est envisagé en ce sens lorsque, lieu d'émeutes raciales, la ville est devenue hostile et étrangère aux Américains y séjournant³. Les hôtels touristiques perdent donc le contact avec les lieux où ils sont implantés. Si, au Haddan, Stéphanie admire, à travers les fenêtres des maisons de la ville, « les ventilateurs à pales qui évoquent les premiers souffles de la civilisation occidentale en son époque coloniale, plutôt que la fraîcheur »⁴, son hôtel est, lui, équipé d'un système moderne de climatisation, qui gagne en efficacité ce qu'il perd en poésie. La mise en marche des « deux ventilateurs à hélice qui pendaient du plafond »⁵ de l'hôtel sera donc le signe d'une régression négative hors de la modernité, causée par un problème technique : « le climatiseur de la salle à manger avait des ennuis »⁶.

¹ *Id.*

² *Les Têtes de Stéphanie.* - p. 26.

³ Voir Chapitre 7.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.* - p. 8.

⁵ *Id.* - p. 27.

⁶ *Ibid.*

Le décor des hôtels est généralement aseptisé, la recherche du confort primant sur toute autre considération. C'est à ces qualificatifs que Lenny se réfère lorsque, faisant une halte dans le chalet de Bug Moran au milieu de l'été, il s'étonne des changements qui y ont été opérés pendant l'absence du propriétaire. Le chalet, mené d'une main de fer par Al Capone, s'est en effet éloigné de ce lieu de liberté absolue où les jeunes Américains aimaient à se retrouver. Al Capone, s'indigne Lenny, « vous faisait enlever vos souliers avant d'entrer, et vous demandait de signer un livre, pour justifier de vos dépenses auprès de Bug et "défense absolue de pisser dans les lavabos" »¹. Lenny qualifie alors cet empereur auto-proclamé d'un hôtel trop organisé d'« espèce d'Hilton »². L'antonimase, en lexicalisant le nom de la chaîne hôtelière, souligne par contraste les qualificatifs qui lui sont associés : Hilton est synonyme de luxe, de propreté, d'hygiène. Le Hilton de Sanaa où est convié Gary, qui en est tout l'opposé, s'accorde donc mal avec son nom :

Dans une odeur de graisse frite et de sueur humaine, sous des ampoules nues d'où pendouillent les rubans de papier à mouches, une vingtaine de Bédouins sont assis à la turque sur des chaises, en mâchant du *kat* arrosé de coca-cola, leur long poignard *jambia* au ventre, les fusils appuyés sur la table.³

Dans cet univers folklorique rempli de couleurs, d'odeurs et d'images d'un Orient non policé, qui inverse les clichés positifs pour construire une impression d'authenticité, Gary se demande « quelle tête aurait fait le directeur de la luxueuse chaîne d'hôtels du même nom s'il avait visité le "Hilton-restaurant" de Sanaa ».⁴ L'hôtel yéménite et le chalet suisse se rejoignent ainsi sous un même qualificatif qui sert, par contraste, à les définir. À Sanaa, l'hôtel, trop intégré dans le pays, entre en conflit avec le nom qu'il revendique. L'identité du chalet de Bug est, au contraire, perdue s'il ressemble à un Hilton. « Tout était tellement propre et ordonné, dans le chalet, que l'on se sentait comme une espèce de tache là-dedans »⁵, conclut Lenny avant de fuir les lieux. Confort, fraîcheur, propreté, tous ces éléments mis à la disposition des touristes américains diffèrent des critères de l'exotisme, de l'aventure ; Gary oppose d'ailleurs les deux concepts dans l'un de ses reportages : « everybody knows that exoticism and cleanliness simply do not go together »⁶.

¹ *Adieu Gary Cooper.*- p. 186.

² *Ibid.*

³ *Les Trésors de la mer Rouge.*- p. 79.

⁴ *Id.*- p. 78-79.

⁵ *Adieu Gary Cooper.*- p. 186.

⁶ « Tout le monde sait que l'exotisme et la propreté ne vont tout simplement pas ensemble ». (« Singapore ».- *Travel and Leisure.*- Automne 1973.- p. 42.)

I.B. Le pays étranger, un lieu autre à décrypter

I.B.1. Citations et références

En s'éloignant de leur pays, les Américains vont chercher en terre étrangère la confirmation d'images fixées à l'avance par les guides de voyage et magazines qui leur offrent une première vision du pays. Les lieux parcourus par les touristes américains sont donc envisagés comme des produits de consommation courante, et les pays découverts sont approuvés lorsqu'ils sont en tous points conformes aux descriptifs proposés. Lorsque Stéphanie arrive au Haddan, elle constate que l'oasis est « une déception », mais « la ville entourée de son immense muraille ocre, avec ses douze portes et ses innombrables minarets donnait "toute satisfaction" ainsi que l'avait écrit un touriste dans le livre d'or de l'hôtel Métropole »¹. Ce regard touristique réducteur est généralement transmis par une narration en focalisation interne, qui reproduit les *a priori* des personnages.

Le touriste américain, qui n'aborde l'ailleurs qu'à travers le filtre de clichés et de stéréotypes, puise ses références dans des lectures préalables. Dans *Les Têtes de Stéphanie*, ce sera « un vieux numéro du *Geographical Magazine* »², où Stéphanie avait remarqué « quelques photos d'une beauté étonnante »³ ; dans *Les Mangeurs d'étoiles*, Horwat pourra identifier un paysage qu'il connaissait « d'après les photos du *National Geographic Magazine* dont il était un abonné fidèle »⁴, tandis que les touristes américains de *La Tête coupable* se plongeront dans la lecture de guides de Tahiti ou de brochures rédigées par Bizien. Ces publications donnent une première vision idyllique des lieux envisagés, d'où toute réalité trop brutale peut s'effacer – les photographies, avec leurs sujets soigneusement choisis et composés, y occupent d'ailleurs une place importante. Lorsque Stéphanie lit un article du *New York Times* qui évoque avec le plus grand sérieux le régime politique haddanais, « [exprimant] l'espoir que le Haddan "allait enfin sortir du caractère archaïque et presque mythique que lui avait conféré le régime féodal de l'ancien Imam" »⁵, elle ne s'attarde pas sur ces questions, préférant rêver aux charmes éternels d'un pays qui semble tout droit sorti des contes des *Mille et Une Nuits*.

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 8.

² *Id.*- p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 23.

⁵ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 14.

Pour accompagner le portrait de ces Américains et décrypter leur mode de relation au pays visité, la narration livre des extraits de ces guides qui conditionnent leur découverte. Ils participent à la construction ironique des personnages de touristes ; comme le signale Philippe Hamon, les textes ironiques sont généralement « la "mention" ou l'"écho" d'un texte antérieur »¹. Un long paragraphe est ainsi consacré, dans *Les Têtes de Stéphanie*, à la description du Haddan, qui est introduite en ces termes : « Avant de prendre l'avion, [Stéphanie] avait ouvert un atlas et feuilleté quelques livres. »² La description trouve sa justification dans l'ébauche d'érudition du personnage : dans les descriptions, la « précision du vocabulaire descriptif » est habituellement « justifiée par la notation du savoir, de la compétence, ou de la spécialisation professionnelle du regardant » tandis que le « désir de regarder » devra être justifié par « la mention d'un trait psychologique ou caractériel (désir de voir, de voyager, de s'instruire, goût esthétique pour les "beaux" paysages, volonté d'espionner, voyeurisme, tourisme, etc.) »³.

Gary peut, par ce biais, construire une histoire et une géographie détaillées qui donnent vie au pays imaginaire qu'il s'apprête à évoquer. Les précisions mathématiques présentes dans la description rappellent tout à fait les indications que les guides touristiques communiquent aux voyageurs : la muraille entourant la capitale a « cinq mètres d'épaisseur et vingt-cinq de hauteur »⁴, les maisons ont « cinq ou sept étages »⁵, la fortune du chef shahir déchu s'élevait à « trois milliards de dollars de rubis, de diamants et d'émeraudes, ainsi que plus de dix millions en billets de banque »⁶. Le texte s'appuie également sur des dates précises qui dessinent à gros traits l'histoire récente et typique du pays : jusqu'en 1962, les Européens devaient quitter la ville le soir ; en 1952, « le Haddan se rappela à l'attention de la presse », lorsque l'Imam décapita son frère et, en 1972, « lorsqu'il fut abattu par un de ses gardes du corps »⁷. Le même procédé servira, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, à évoquer la patrie d'Almayo où se rend Horwat⁸. Les guides touristiques, refuges du touriste pour comprendre les pays inconnus, résument en quelques phrases des siècles d'histoire, comme

¹ Philippe Hamon.- *L'Ironie littéraire*.- Paris : Hachette, 1996.- p. 25

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 18.

³ Philippe Hamon.- *Du descriptif*.- Paris : Hachette, 1993.- p. 173.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 18.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ « La capitale avait été détruite à diverses reprises par des éruptions volcaniques et des tremblements de terre ; lors de l'éruption de 1781, le vice-roi Sanchez Domingo, qui se rendait au Guatemala, et presque toute sa suite de Jésuites, de soldats de fortune, de comédiens et de nains-bouffons, avaient été engloutis [...] » (*Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 23-24.)

ce *digest* que lit l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles*, qui se compose d'« un volume de trois cents pages qui contenait le résumé de toutes les grandes œuvres de l'humanité »¹.

Appuyant leur découverte du pays sur ces références communément partagées, les Américains à l'étranger ne peuvent donc en avoir de vision originale et personnelle. Au Haddan, une étape indispensable dans le parcours effectué par les touristes est constituée par d'antiques murailles – qu'aucun personnage ne peut, de ce fait éviter de mentionner. Elles figurent dans la présentation initiale du pays², accompagnent le voyage de Stéphanie et réapparaissent citées par Rousseau, vrai agent secret et faux Haddanais, qui, pour ne pas paraître trop ignorant du pays dont il se prétend originaire, tente d'apporter quelques informations touristiques à la jeune Américaine :

Il lui fit admirer du haut d'une colline la ville ceinte de sa large muraille ocre, hérissée de minarets.
– Cette muraille a vu les guerriers de Mohali, le souverain opposé à Mahomet.³

Stéphanie, qui possède les mêmes sources que lui, replace cette tentative d'explication dans son contexte réel en déclarant : « Oui, j'ai lu ça dans la brochure de l'hôtel »⁴.

La narration joue donc, ironiquement, avec un langage touristique qui accompagne, souvent en citation directe, les découvertes des personnages. Cette prose de style publicitaire, qui vante les mérites d'un pays à travers ses attractions les plus connues, offre des messages généralement lyriques et emphatiques qui donnent au touriste les mots pour décrire les paysages nouveaux qu'il découvre. Le guillemet qui est « quelque chose comme l'écho dans un discours de sa rencontre avec l'extérieur » et « se fait "sur le bord" d'un discours, c'est-à-dire qu'il marque la rencontre avec un discours autre »⁵ est l'un des signes, dans le texte, de l'intervention directe de cet hypotexte. Gary décrit ce principe dans l'un de ses reportages américains⁶, lorsqu'il évoque avec lyrisme les beautés de George Town, la capitale de l'île malaise de Penang. Il note, avec les guillemets de rigueur : « when the sun sets over George Town "in the magic of its red and golden hue" »⁷, pour ajouter

¹ *Id.*- p. 211.

² « Jusqu'en 1962, les douze immenses portes de bronze et de bois d'une muraille qui avait cinq mètres d'épaisseur et vingt-cinq de hauteur, étaient fermées et verrouillées chaque soir et les Européens invités à quitter la ville et à camper hors de l'enceinte. » (*Les Têtes de Stéphanie.*- p. 18.)

³ *Id.*- p. 119.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacqueline Authier.- « Paroles tenues à distance ».- *Matérialités discursives*, Colloque des 24, 25, 26 avril 1980.- Université Paris X.- Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981.- p. 135.

⁶ « Penang : Tiger, tiger, burning bright ».- *Travel and Leisure.*- décembre 1971/janvier 1972.- p. 52-56.

⁷ « lorsque le soleil se couche sur George Town, "dans la magie de ses teintes rouge et dorée" » (*Ibid.*)

immédiatement : « yes, yes, I know, but I am merely quoting from the tourist office brochure »¹.

Deux touristes américains qui recueillent Cohn sont associés, sans la distance opérée par Gary dans son reportage, au même genre de discours. Ils sont présentés alors qu'ils « [reviennent] d'une visite nocturne au "tiki vivant" que tous les guides de Tahiti signalaient à leurs lecteurs comme un "exemple extraordinaire de la survivance des rites ancestraux en Polynésie" »². En utilisant ces formules sous guillemets, la narration propose une citation presque littérale d'un prospectus rédigé par Bizien³, par lequel il fondait le mythe du Baron. Conscient de l'impact des mots bien choisis sur les touristes, Bizien associe chaque étape de sa construction touristique à une présentation écrite ; s'il imagine, par exemple, de doter son île de logements et divertissements modernes, sa rêverie s'assortit immédiatement de ce commentaire : « un Las Vegas dans les mers du Sud, diraient les prospectus »⁴. Gary souligne par ce biais le processus de fabrication de l'attraction touristique. Elle est construite de toutes pièces par Bizien, un escroc rusé qui invente le tourisme tahitien, prend vie grâce à des mots bien choisis qui composent sa légende, et trouve sa place dans la culture du pays lorsque des visiteurs étrangers l'intègrent comme une donnée touristique importante. Pour ces touristes américains, les choses n'existent pas vraiment tant qu'elles n'ont pas été nommées et décrites par les instances consacrées, les guides touristiques. La description fait figure d'attestation d'existence.

I.B.2. Stéréotypes, clichés et idées reçues

Les textes touristiques, qui délivrent du monde une image parcellaire, s'associent au mode principal de relation des touristes américains avec les pays étrangers, le stéréotype et les idées reçues. Les stéréotypes permettent à ces personnages étrangers de décrypter l'étrangeté de l'ailleurs selon des codes connus : « Nous avons besoin de rapporter ce que nous voyons à des modèles préexistants pour pouvoir comprendre le monde, faire des prévisions et régler nos conduites. »⁵ Mais ils figent également les paysages dans un

¹ « oui, oui, je sais, mais je ne fais que citer la brochure de l'office du tourisme » (*Ibid.*)

² *La Tête coupable*.- p. 117.

³ Inséré directement dans le texte en italique et entre guillemets, le texte rédigé par Bizien évoque « l'"extraordinaire et secrète survivance du grand rite païen de Polynésie, celui de l'adoration du "Tiki blanc", dans une île sur laquelle plane encore la présence des dieux anciens qui n'attendent que l'heure du crépuscule foudroyant pour venir réclamer leur dû" ». (*Id.*- p. 86.)

⁴ *Ibid.*

⁵ Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot.- *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*.- Paris : Nathan, 1997.- p. 28.

esthétisme exotique vu comme authentique, qui n'a souvent pas de rapport avec la réalité ; le stéréotype est, par définition, réducteur :

Dans la mesure où le stéréotype relève d'un processus de catégorisation et de généralisation, il simplifie et élargit le réel ; il peut ainsi favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés.¹

L'invasion de ces clichés exotiques aux origines variées accompagne une interrogation sur l'identité des lieux ; les trois grandes destinations exotiques que fréquentent les touristes américains garyens, Tahiti, le Haddan et l'Amérique centrale, s'ouvrent à une modernité qui les transforme. Tahiti est envahi par les projets touristiques grandioses de Bizien, le Haddan, après sa révolution, entend écarteler les valeurs du passé, tandis que la patrie d'Almayo est américanisée par l'œuvre de l'Américaine. Perdant leur authenticité, les trois pays ne sont bientôt plus qu'un condensé d'images éculées faites pour satisfaire le touriste. Les promenades de Stéphanie dans la ville donnent ainsi lieu à plusieurs moments d'hypotypose, où le regard de l'Américaine s'arrête sur des scènes pleines de couleurs, de bruits, d'images et d'odeurs qui construisent un stéréotype complet d'une ville idéale qui semble arrêtée dans une tradition à la fois parfaite et authentique. Ce sera notamment le cas dans le souk des orfèvres :

Dans le souk des orfèvres, un chant arabe jaillissait d'un disque usé au fond d'un petit café, livrant une bataille perdue d'avance aux marteaux des artisans. Quelques seigneurs du désert, probablement de simples chameliers, fumaient le narghilé autour des tables, en observant cette immobilité empreinte d'une sereine indifférence pour le passage du temps qui est sans doute due simplement à l'absence d'une industrie horlogère. Certains jouaient aux dames, d'autres mâchaient du *kat*, attendant la fin des jours. Une odeur de menthe et d'eucalyptus flottait dans l'air.²

Ou dans celui des maçons :

[Jamais] la vieille ville ne lui avait paru plus belle. À chaque tournant d'une ruelle surgissait le vert émeraude de la plus vieille mosquée de l'Islam. Les façades des maisons étaient des assemblages de pierres ocre et blanches : un art de bâtir qui datait de la reine de Saba. L'école coranique était un palais entouré de quatre cents colonnes. Dans le souk des maçons montait la clameur des *shaddis*, dont les voix étaient chargées de rythmer les efforts des porteurs.³

Les éléments négatifs disparaissent évidemment de ces images touristiques, qui ressemblent à de belles photos : « Les mendiants eux-mêmes étaient superbes. »⁴

Dans *Les Têtes de Stéphanie*, cette présence des clichés et stéréotypes peut être lue, de manière complémentaire, comme une référence implicite au genre du texte. Gary, dans ce

¹ *Id.*- p. 26-27.

² *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 79.

³ *Id.*- p. 116.

⁴ *Ibid.*

roman qu'il a publié sous pseudonyme, propose une parodie d'une forme de paralittérature, le roman d'espionnage ou d'aventure – « on aurait tort de croire que j'ai choisi un pseudonyme pour écrire "Les Têtes de Stéphanie" parce qu'il s'agit de ce qu'on appelle parfois du bout des lèvres un "roman d'aventures" », déclare-t-il sur la quatrième de couverture du texte republié sous son nom. Les clichés et stéréotypes sont, justement, centraux dans la définition de ce genre de texte, permettant de rendre l'univers facilement accessible à des lecteurs qui, en reconnaissant les genres et images, pourront avoir l'impression de le connaître :

[Si] l'univers présenté dans chaque série s'impose par sa familiarité, s'il paraît immédiatement proche, connu et évident, c'est parce que la paralittérature ramène la diversité sociale à des types, et la différence à l'identité, afin de créer un espace essentiel, disséminé en champs presque hétérogènes [...].¹

L'exotisme est un trait récurrent des romans de paralittérature, Jean-Marc Moura précisant que deux de ses catégories « s'y adonnent plus particulièrement : l'aventure et l'espionnage »². Stéphanie, associée au type du touriste américain, l'est aussi à celui de la belle héroïne d'un roman d'aventures. Mais Gary ne se contente pas d'utiliser des clichés, il en démonte le mécanisme au sein du texte, notamment à travers une image récurrente, celle de la « miniature persane » qui, reprise par différents personnages, définit la relation du touriste au paysage et au cliché.

Le premier à l'établir est Henderson, ambassadeur américain désabusé, qui utilise le cliché en toute conscience, venant donner à Stéphanie, qui découvre la ville, les mots attendus pour la décrire : « C'est le moment de dire : une miniature persane ! »³ Énoncée comme incontournable, la formule est mise à distance et décryptée par le personnage qui en souligne parodiquement l'aspect automatique. « Il ne faut jamais rater les clichés, ça les aide à vivre [...]. Et d'ailleurs c'est vrai : toute la beauté du Haddan est persane... Les premiers occupants du pays furent les Shahirs qui sont venus d'Iran... », ajoute-t-il ensuite. Pour l'ambassadeur, qui évolue au milieu des conflits politiques et connaît le vrai visage du pays, que cette beauté d'apparence cache, le cliché intervient comme un regret. Henderson aimerait pouvoir encore envisager le Haddan comme une « miniature persane », s'arrêter, comme le font les touristes américains, à cette image figée. Pour lui, le Haddan ne correspond plus à cette belle image, mais à une métaphore plus noire, celle du boa qui, de

¹ Alain-Michel Boyer.- *La Paralittérature*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 103.

² Jean-Marc Moura.- *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*.- Paris : Honoré Champion, 1998.- p. 52.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 22.

ses anneaux, enserme la miniature jusqu'à l'étouffer¹. Le regard critique de cet ambassadeur américain cynique est sans doute celui qui se rapproche le plus de la vision de Gary qui, par son rôle dans la diplomatie et son intérêt pour la politique, pose un regard sans concessions sur les arcanes de la politique internationale et des relations entre les pays.

Stéphanie, en accord avec son statut de touriste américaine, ne tarde pas à réactiver l'image démontée par Henderson. En arrivant au palais du prince Ali, elle note que « les tourterelles et les petits singes auraient suffi à rassurer les miniaturistes persans et indiens sur la pérennité de leur sujet favori »². La miniature persane, quelle que soit la réalité de la situation politique du pays, a encore, dans le regard des touristes, de beaux jours à vivre. La formule est donc alternativement acceptée et rejetée comme un cliché juste bon pour les touristes ; son sens dépend du statut du personnage qui l'utilise. Lorsque Stéphanie quitte son statut de touriste pour être emportée par le complot qui agite le pays, elle interroge la validité du cliché, la beauté figée qu'il évoque devenant d'une ironie grinçante, alors qu'elle est, avec Rousseau, tenue en otage, entre « [le] palais de miniature persane » et « les bin Maaruf qui les entouraient et les poussaient en avant, en tenant leurs fusils des deux mains »³. Rousseau, au même moment, reprend le cliché pour l'appliquer à une relecture touristique du paysage, où il remarque avec cynisme « ce qui ne pouvait manquer de faire bientôt, dans six mois, dans un an, les délices des touristes des charters, venus visiter ces lieux heureux, cette "miniature persane" »⁴. Quelques pages plus loin, des massacres se sont produits sous ses yeux, et l'idyllique point de vue est à nouveau remis en question, la narration, qui suit le regard de Rousseau, notant : « Puis ce fut le silence et le glou-glou sirupeux qui coulait de tous les coins de cette admirable miniature persane. »⁵ Dans le dernier adieu de Stéphanie au pays, les mots des brochures touristiques ne sont plus que des formules vides : elle « jeta un dernier regard à la miniature persane qui s'éloignait, avec ses

¹ « Il y a ici une vieille légende, qui parle d'un boa immense et invisible qui entoure la terre de ses anneaux [...]. J'ai réduit cette dimension poétique à des mesures plus... politiques. Au centre, il y a la merveilleuse miniature persane que vous voyez devant vous... Autour, il y a le premier cercle, le premier anneau du boa... les richesses, la puissance, la splendeur de quelques-uns... Autour, il y a le deuxième cercle, le deuxième anneau : la misère, l'ignorance, la crédulité, la servitude... Autour, le troisième anneau du boa : la foi, les passions, la haine, les ambitions, la soif du pouvoir... Et autour, encore, il y a le dernier cercle, le dernier anneau du boa, celui qui commande à tout le reste et peut broyer d'un seul mouvement la ravissante miniature persane à l'intérieur : le pétrole, les conflits d'intérêt, les grandes puissances, la Chine, la Russie et... nous... » (*Id.*- p. 23.)

² *Id.*- p. 33.

³ *Id.*- p. 253.

⁴ *Id.*- p. 254.

⁵ *Id.*- p. 257.

innombrables minarets et ses palais blancs et la grande muraille ocre qui la tenait dans son étreinte... »¹.

Stéphanie compose l'un des personnages américains les plus représentatifs de ce mode de relation au pays étranger. Travaillant comme mannequin de mode, elle considère son environnement comme un décor, celui qui servira à prendre les photos de la prochaine collection de vêtements qu'elle représentera. Sa connaissance des pays est donc forcément superficielle ; n'en retenant que les formes les plus apparentes, elle s'arrête à des clichés qui, parce qu'ils correspondent à ses attentes, lui donnent l'impression satisfaisante d'avoir vu du pays tout ce qu'elle devait en voir. L'importance des clichés pour les touristes américains est redoublée par une deuxième figure qui accompagne leur appréhension des destinations lointaines : la comparaison.

I.B.3. Ressemblances et comparaisons

Les frontières de l'ailleurs relèvent, selon Jean-Marc Moura, d'une « géographie de l'imaginaire irréductible aux simplifications des chronologies et planisphères »² ; elles ont créé, ajoute-t-il en empruntant le terme à Gilbert Durand, « ce qu'on peut appeler des *bassins sémantiques* où prolifèrent des types caractérisés d'images et de représentations, vieilles légendes aux traits à la fois usés et compliqués »³. Le touriste américain puise dans ces références pour décrypter un univers différent du sien, trouvant dans les comparaisons un moyen pour pallier son manque de maîtrise de cet ailleurs lointain.

Lorsque Stéphanie se rend dans le désert pour rejoindre la demeure du prince Ali⁴, ses impressions, rapportées en monologue intérieur, sont émaillées de verbes introducteurs de comparaisons : les lieux tour à tour « évoquaient », « paraissaient », « semblaient », « faisaient penser à », « ressemblaient à », « sortaient tout droit de ». Cette succession de comparaisons renvoie à un imaginaire vaste et hétéroclite, à mi-chemin entre l'Inde et l'Iran ; ce rapprochement peut s'expliquer par la proximité physique entre les pays, censés être voisins du Haddan, et par le fait qu'ils ne sont pas, contrairement au Haddan, totalement inconnus de Stéphanie : elle s'est déjà rendue en Inde pour une séance de photographies⁵ et a voyagé en Iran⁶. Mais ce sont surtout des lieux liés à des imaginaires

¹ *Id.*- p. 289.

² Jean-Marc Moura.- *L'Europe littéraire et l'ailleurs.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1998.- p. 21.

³ *Ibid.*

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 32-40.

⁵ *Id.*- p. 9.

⁶ « Elle entreprit de raconter à Ali le voyage qu'elle avait fait en Iran, l'année dernière. » (*Id.*- p. 264.)

forts dont Stéphanie s'inspire pour décrire le palais du prince Ali et ses alentours. Les comparaisons contribuent, dans un discours fait de clichés, à un effet de vraisemblance : « la figure d'analogie met en place le vraisemblable dans la mesure où le comparant est puisé dans un stock de représentations socialement et historiquement déterminées »¹, elle « [favorise] la "représentation" en ramenant chaque élément romanesque nouveau au déjà-vu »². Le paysage haddanais évoque ainsi « ces peintures sur soie indienne où l'on voit les ermites partir à la recherche de Bouddha » ; le palais du prince fait « immédiatement penser au Taj Mahal, avec ses dômes et ses donjons tout blancs »³ ; les caravanes « [paraissent], comme toutes les caravanes, chargées d'or et d'épices » et les coffres « avaient dû contenir de vrais trésors »⁴. Un Orient de contes de fées, très loin des intrigues politiques haddanaises contemporaines, prend soudain vie. La comparaison permet de définir le regard que porte le touriste américain sur le monde. Les images qu'elle convoque sont toujours des images éculées, de vagues clichés exotiques qui font coexister différents imaginaires, souvent discordants.

Aux comparaisons s'ajoutent également, dans le discours touristique, une autre figure au rôle similaire, l'énumération ; elle compose, selon Philippe Hamon, l'un des traits fondamentaux de la description littéraire⁵. On la retrouve par exemple dans la description de l'hôtel où est descendue Stéphanie :

Il y avait des mosaïques, des tourelles, des faïences d'inspiration persane, avec des paons et des colombes pour motif principal, des domestiques à fez, des babouches, des robes blanches flottantes [...].⁶

Cette énumération en forme d'inventaire, insérée entre deux passages de discours indirect libre qui suivent les pensées de Stéphanie, semble pouvoir lui être attribuée ; les éléments disparates qui y sont juxtaposés sont un nouvel indice de son rapport à l'espace exotique. L'énumération, comme la comparaison et la métaphore, constitue l'un des signaux textuels de l'ironie ; « elle crée, par la "mise en liste" du lexique du texte, par une mise en série qui

¹ Ruth Amossy, Elisheva Rosen.- *Les Discours du cliché*.- Paris : SEDES/CDU, 1982.- p. 173.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 33.

⁴ *Id.*- p. 35.

⁵ « On pourra donc dire que l'énoncé descriptif privilégiera les opérations de la grammaire et de la syntaxe qui permettent à la fois la récursivité infinie d'une même unité, ou d'un même syntagme, par exemple la possibilité d'accumuler les adjectifs épithètes sur un même nom, ou les propositions relatives (équivalent phrastique de l'épithète) sur un même antécédent, et à la fois d'économiser, par la parataxe et la juxtaposition, le maximum de matériel à investissement narratif (les verbes "pleins" par exemple) ; d'où cet "effet de liste" qui est le trait fondamental du descriptif ; d'où, peut-être, aussi, des "rythmes" particuliers propres à l'énoncé descriptif. » (Philippe Hamon.- *Du descriptif*.- Paris : Hachette, 1993.- p. 66.)

⁶ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 26.

peut aller jusqu'à la parataxe, un effet de rupture net par rapport à la grande syntagmatique du récit »¹ et est « le moyen privilégié d'introduire les valeurs, en général fortement négatives, de l'hétéroclite, du boursoufflé, de l'incohérent, du désordonné ou du dépareillé »². La comparaison rapprochait divers pays, l'énumération rend le regard touristique encore moins actif. Stéphanie se contente de repérer les éléments différents, sans porter plus d'attention à la description du lieu, qui est d'ailleurs introduite de la manière la plus banale qui soit, par un « il y avait » qui n'engage guère le regard du descripteur. L'ambivalence des lieux touristiques s'y fait sentir : de même que Bizien travaille activement à enrichir les clichés tahitiens – qu'ils soient historiques, littéraires ou inventés de toute pièce par lui –, l'hôtel, « construit dans le style des bains turcs 1900 »³, joue avec cet exotisme de pacotille, qui pourra être parlant pour le touriste. Son lien réel avec le pays concerné ne compte pas tant que l'impression dépaysante qu'il pourra laisser ; dans la description qui accompagne le regard de Stéphanie, toute présence humaine réelle est d'ailleurs effacée, les domestiques sont intégrés au décor, où ils s'ajoutent aux éléments purement décoratifs. L'origine ou la validité des images convoquées est moins importante que leur simple présence⁴. Les comparaisons et énumérations soulignent le mélange hétéroclite que compose l'ensemble de références sur lequel s'appuient les touristes américains. Pour Stéphanie, tous ces lieux sont interchangeables ; elle ne se pose pas la question de l'identité particulière du pays et l'envisage simplement comme agréablement coloré, divertissant et dépaysant, comme un décor bien composé.

Le Tahiti de *La Tête coupable* évoque également un vaste fonds de références littéraires, artistiques ou historiques. L'île dépeinte par Gary se met donc à ressembler à ce que Sonia Faessel appelle un « fourre-tout tahitien »⁵, où Firyel Abdeljaouad distingue « une teinte de Pierre Benoît, de Pierre Loti, de Victor Ségalen, peut-être même de Michel Tournier, de H.G. Wells, de Jean-Luc Godard »⁶ ; le paysage n'y existe jamais en soi, il est recréé par les clichés exotiques qui sont tellement omniprésents qu'il semble impossible aux touristes de

¹ Philippe Hamon.- *L'Ironie littéraire*.- Paris : Hachette, 1996.- p. 90.

² *Id.*- p. 91.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 26.

⁴ Par exemple dans cette « tradition » rapportée par Stéphanie : « Lorsque les serviteurs apportaient à Stéphanie un Coca-Cola ou un café, ils posaient toujours sur la table une rose dans un verre et ce n'était pas un truc publicitaire mais une vieille coutume du pays. » (*Ibid.*) L'ornement, associé à une histoire qui justifie sa présence, atteint son objectif : Stéphanie, la touriste, est convaincue et conquise.

⁵ Sonia Faessel.- « Simenon, Gary : deux lectures du mythe de Tahiti ».- *Travaux de littérature*.- n°X, 1997.- p. 392.

⁶ Firyel Abdeljaouad.- *Les figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar : Ou comment le vif saisit le mort*.- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2002.- p. 453.

s'en départir. Pour les touristes américains, ce sont ces éléments popularisés par l'art ou la littérature que le pays se doit de présenter. L'un des touristes visitant Tahiti, Mr. Bradford, s'émerveille ainsi auprès de Cohn :

Admirable, n'est-ce pas ? dit Mr. Bradford qui fumait un cigare sur le pont, les yeux remplis de ce paradis terrestre qu'il avait ramené d'Europe avec lui. Peut-on imaginer quelque chose de plus beau ?¹

Si le paysage est, effectivement, en soi admirable, le terme de « paradis terrestre » que le commentaire du narrateur ajoute à l'exclamation du touriste est, lui, plus connoté et renvoie directement au Tahiti que la littérature et la peinture ont réinventés ; le paysage est entouré de ce voile de références et de clichés, qui semble parfaitement se superposer à lui mais qui masque, en même temps, le véritable Tahiti qu'il recouvre.

La description qui précède le commentaire de Mr. Bradford en est un exemple ; tous les stéréotypes exotiques qui provoquent, par association, son émerveillement s'y retrouvent. L'île, imprégnée de la présence de Gauguin, gagne des couleurs inédites : « Partout, sur la terre verte, erraient les chevaux rose et bleu de Gauguin et des vahinés géantes, qui n'existaient pas, mais que l'œil avait ramené avec lui de tous les musées et cartes postales » tandis que le Tahiti historique retrouve une nouvelle jeunesse :

Vers la presqu'île de Taïarapu, cinquante pirogues rouges, vingt rameurs par pirogue, émergeaient de la mémoire et se livraient à une course acharnée vers La Boudeuse de Bougainville, avec leurs cargaisons de vahinés nues en guise de bienvenue.²

C'est pour cela que le numéro de Cohn fonctionne auprès des Bradford et des Chaffee, parce qu'il correspond à leurs attentes. Même le personnage de « paria des mers du Sud » qu'il endosse, en faisant simplement varier les raisons de sa déchéance, du remords causé par le lancement de la bombe atomique à la solitude engendrée par la lèpre, est conforme à leur vision réductrice d'un ailleurs exotique. Ce personnage, soigneusement étudié pour satisfaire les touristes, devient dès lors un élément du folklore local, où il apporte un contrepoint nécessaire aux beautés exotiques purement esthétiques :

Au début de son séjour dans l'île, le Tourisme lui versait vingt francs par jour pour qu'il remplît l'emploi, indispensable à la couleur locale, du "paria des mers du Sud", dont sont tellement friands les amateurs formés à l'école de la littérature exotique et du romantisme des îles.³

¹ *La Tête coupable*.- p. 120.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 21.

I.B.4. Une nouvelle forme d'authenticité

La relecture des pays étrangers à l'usage des touristes est poussée à l'extrême par Bizien, qui dirige le tourisme tahitien. Bizien est un cynique qui a compris comment « fonctionnent » les touristes américains et a donc décidé d'adapter ses méthodes à leurs attentes, suivant la devise « *You can't lick them, join them*. Si vous ne pouvez les vaincre, mettez-vous avec eux »¹. Puisqu'il ne peut empêcher l'arrivée de touristes, il en tire profit et invente des traditions à exploiter, des lieux à visiter, des personnages « authentiques » à admirer dans leur habitat naturel. La construction de la case rituelle du Baron, que Bizien a transformé en divinité locale, a ainsi été confiée à un architecte en accord avec ses principes, un homme qui « avait déjà fait ses preuves lors du tournage dans l'île des *Révoltés du Bounty* avec Marlon Brando »². Sorti en 1962, le film évoque la célèbre histoire vraie de la mutinerie de l'équipage du *Bounty* alors qu'il mouillait à Tahiti et devait rejoindre l'Angleterre d'où il était parti à la recherche d'arbres à pain. Une partie des mutins restera sur une île tahitienne, après avoir brûlé le *Bounty*. Marlon Brando incarne, dans le film, Fletcher Christian, le chef des rebelles.

La case que Bizien fait construire est censée être traditionnelle, mais elle est bâtie comme un décor de cinéma. Elle ne s'inspire d'ailleurs pas d'une authentique construction tahitienne mais de « la "Maisons des chefs" de Sepki, en Nouvelle-Guinée »³, qui est « plus pittoresque » : le but n'est pas d'être dans le vrai, mais de frapper l'imagination du touriste qu'un décor de carton-pâte satisfera plus qu'une réalité moins colorée. Une fois le décor planté, Bizien parachève son œuvre en engageant des figurants qui donneront plus de crédibilité à sa mise en scène. Il accepte même, pour lancer l'affaire, de « payer une douzaine de villageois et leur apprendre les rites de ce culte pratiqué par leurs ancêtres, avec danses et offrandes, et régler lui-même la cérémonie »⁴. Les différents degrés de ces constructions touristiques sont présentés avec la même ironie, qui interroge chacun de leurs aspects. Le Baron, fausse divinité ancestrale et vraie attraction touristique, pourra alors remplir son rôle et attirer les touristes américains. L'ensemble ressemble à une pièce de théâtre soigneusement mise en scène, rejoignant les « pseudo-events » que décrit Daniel Boorstin, ces recreations artificielles d'éléments authentiques destinées à attirer et séduire l'homme moderne qui en est demandeur :

¹ *Id.*- p. 243.

² *Id.*- p. 86.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 86-87.

Today what [the tourist] sees is seldom the living culture, but usually specimens collected and embalmed especially for him, or attractions specially staged for him : proved specimens of the artificial.¹

La mise en scène du faux totem fonctionne si bien qu'elle peut atteindre le degré suprême de reconnaissance, être mentionnée dans la presse américaine :

En automne 1966, on a pu voir, dans les hebdomadaires américains à grands tirages, la photo du "*grand tiki blanc*", dont le visage légèrement stupéfait, aux joues gonflées qui paraissaient retenir soit un éclat de rire, soit quelque total vomissement, émergeait des guirlandes de *tiaré*.²

Cette légitimation de la création de Bizien lui donne la seule garantie nécessaire pour faire d'elle, véritablement, une attraction touristique. Ce qui compte, pour le touriste américain, n'est ni l'authenticité, ni l'intérêt réel des éléments qu'il découvre, mais bien la notoriété de ceux-ci.

Selon un cercle sans fin, l'adoption du *tiki* par les touristes permet également d'affermir son authenticité auprès des Tahitiens. Les vieilles femmes des environs finissent en effet, en une scène parodique, par venir lui rendre hommage non tant parce qu'elles reconnaissent en lui cette « survivance des rites ancestraux »³ dont parlent les guides touristiques, mais parce qu'elles voient en lui un exemple des coutumes américaines modernes ; « elles ne savaient pas qu'il s'agissait d'un rite tahitien "ancestral" », mais « les *popaa* traversaient les mers »⁴ apparemment dans le seul but de vénérer le *tiki* du village tahitien, ce qui impressionne beaucoup ses habitantes. Le paragraphe, en expliquant les vraies raisons du culte suivi par les Tahitiennes, vient s'opposer à l'affirmation précédente, où un écho des discours publicitaires de Bizien nourri de quelques clichés sur le pays et ses habitants se faisait sentir⁵. La rencontre de ces deux discours opposés souligne l'ironie de ce démontage de la mécanique touristique, en révélant la puissance créatrice des œuvres de Bizien. Les créations de Bizien trouvent ainsi écho chez deux types de personnages, chez les touristes, qui les acceptent parce qu'ils croient aux explications données par le responsable touristique, et chez les autochtones, qui restent étrangers au discours touristique et

¹ « Aujourd'hui, ce que [le touriste] voit est rarement la culture vivante mais généralement des spécimens collectés et embaumés spécialement pour lui, ou des attractions spécialement mises en scène pour lui : des échantillons éprouvés de l'artificiel. » (Daniel Boorstin.- *The Image or What Happened to the American Dream*.- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- p. 110.)

² *La Tête coupable*.- p. 88.

³ *Id.*- p. 87.

⁴ *Ibid.*

⁵ « [...] le pli fut pris très rapidement par ces hommes et ces femmes naturellement portés à croire au surnaturel, peut-être parce qu'ils avaient encore conservé leurs liens avec la nature et qu'ils n'arrivaient pas à se résigner à l'idée que tous les dieux de leurs ancêtres avaient disparu dans la profondeur du *po*, ce terme triste qui désigne aussi bien les ténèbres que les époques évanouies. » (*Id.*- p. 87.)

composent leur propre système d'interprétation – appuyé sur des références dégradées, puisque l'objet de leur culte est le dieu dollar. Seul Bizien possède toutes les clefs et peut se tenir ironiquement à distance de cet univers qu'il a fabriqué de toutes pièces.

Son modèle ultime, en termes de tourisme, est Disneyworld, ce que confirme l'un des figurants qu'il emploie, qui parle de « son obsession de *Disneyworld* »¹. Dans ce parc d'attraction où tout est prévu pour l'amusement et le plaisir du visiteur, plus rien ne cherche à être authentique ; le visiteur ne vient pas y voir les éléments qui ont fait la renommée de Disney, mais leur reproduction : « The visitor to Disneyland encounters not the two-dimension comic strip or movie originals, but only their three-dimensional facsimiles. »² Ce modèle américain correspond tout à fait au mode d'action cynique de Bizien. Dans le royaume de Disney, le factice règne, et le visiteur, tout en ayant conscience que le costume de Mickey est habité par un acteur humain, doit avoir l'illusion que la souris animée est bien vivante. Ainsi, lorsqu'il surprend son Christ en train de boire négligemment une bière, Bizien s'indigne : « Au *Disneyworld*, ils vous auraient déjà foutu à la porte »³. Le rapprochement burlesque entre les deux univers est à effet caricatural ; le monde touristique créé par Bizien est tout entier placé sous le signe de l'exagération et du décalage caricatural. De même, Le Goff n'est pas suffisamment transparent pour composer une attraction convenable ; contrairement à l'énigmatique baron qui interprète un parfait *tiki*, il parle trop et est trop proche de l'univers connu par le touriste⁴. Comme le résume Cohn :

Tu ne t'imagines tout de même pas que les Américains sont assez idiots pour croire qu'un *tiki* maori va leur parler de la fraternité entre les peuples ou du désarmement ? Tu fais pas sérieux.⁵

Cohn s'aperçoit alors que Le Goff « ne faisait pas sérieux parce qu'il était sérieux »⁶. L'attraction touristique est toujours antonyme de l'authenticité et les sujets non divertissants n'y sont pas autorisés.

Dans cette course aux touristes où chacun tente d'attirer le plus de vacanciers possible, quels que soient les moyens, tout est susceptible de devenir une attraction, depuis la Grèce

¹ *Id.*- p. 203.

² « Le visiteur de Disneyland ne rencontre pas les bandes dessinées ou les films originaux mais leur réplique en trois dimensions. » (Daniel Boorstin.- *The Image or What Happened to the American Dream.*- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- p. 111.)

³ *La Tête coupable.*- p. 235-236.

⁴ Le Goff est « un idéaliste », qui « [se] barbouille la figure parce qu'[il a] honte d'avoir un visage humain » et « le jour de l'explosion de la saloperie à hydrogène de Mururoa [il va] se barbouiller le visage de merde ». (*Id.*- p. 173.)

⁵ *Id.*- p. 172-173.

⁶ *Id.*- p. 173.

antique jusqu'au christianisme¹ – et ce sans rapport direct avec le lieu où l'attraction se situe. Bizien rêve de mettre en scène, dans « une sorte de *digest* culturel, une reconstitution miniaturisée de hauts lieux de l'humanité depuis l'étape biblique, le Parthénon, l'ère chrétienne et ce qui avait suivi »², pour accueillir ses touristes notamment américains, comme les « deux mille passagers de la *Matson Line* » pour lesquels il prépare « une reconstitution des tableaux vivants interprétés par les indigènes sur le passage de l'autocar »³. Le nouveau sacré est le tourisme et tout lui est donc permis ; tous les moyens commerciaux sont bons pour séduire le vacancier.

I.C. Éléments pittoresques

I.C.1. Les figures locales

Les personnages étrangers rencontrés par les touristes américains sont également perçus comme des éléments de ce décor, qu'ils contribuent à animer par leur présence – forcément typique et colorée. Autrui est, en effet, selon Francis Affergan, « prédiqué de deux valeurs essentielles » : « le *lointain* lié à l'état de la géographie et de la cartographie d'une part, à la pratique de la curiosité et de la vue d'autre part, et le *merveilleux*, sous ses deux valeurs fondamentales : le monstrueux d'une part, la bonté et la beauté paradisiaque d'autre part »⁴. Le regard que le touriste américain porte sur les habitants des pays qu'il visite joue avec ces deux notions. L'autre y est à la fois profondément différent, trop autre pour être envisagé comme semblable, et apprécié dans son caractère typique, sa beauté – ou sa laideur – très exotique.

La mère d'Almayo, sous le regard d'Horwat, apparaît ainsi comme « une dame d'aspect singulier, petite, trapue, aux épaules de lutteur »⁵ dont, après avoir noté l'apparente altérité, il note l'allure exotique, qui transcende ses traits physiques différents :

La dame ressemblait à un fétiche indien ficelé de brocart rouge et vert et de rubans multicolores, et paraissait sortir de quelque manifestation folklorique ; elle portait un de ces

¹ La réalité se charge d'ailleurs de rappeler que ces projets fantaisistes que Gary imagine pour Bizien n'étaient sans doute pas si incongrus puisqu'en février 2001 s'est ouvert à Orlando, en Floride, à quelques kilomètres de Disneyland, un parc thématique consacré au christianisme, baptisé *The Holy Land Experience*.

² *Id.*- p. 262.

³ *Id.*- p. 139. Fondée en 1882 par le Capitaine Matson, la *Matson Line* emmenait, jusque dans les années 70, les touristes depuis la Californie jusqu'aux îles du Pacifique, Hawaï ou Tahiti.

⁴ Francis Affergan.- *Exotisme et altérité.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1987.- p. 27.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 11.

extraordinaires chapeaux melons de feutre gris que le D^r Horwat avait déjà admirés sur les brochures touristiques.¹

La concordance du personnage de l'Indienne avec des images touristiques existantes² – Horwat reconnaît ses attributs comme authentiques et remarquables parce qu'ils ont été approuvés par l'indispensable brochure touristique – est pour lui un gage d'authenticité, qui le cantonne, en même temps, dans le rôle très statique d'un élément décoratif. Un destin que Rousseau imagine cyniquement pour Murad, l'impressionnant garde du corps du prince Ali : « avec un peu de chance, le progrès aidant, cette pièce de musée allait vivre assez longtemps pour figurer sur les dépliants touristiques du Haddan et sur les photos ramenées par la clientèle des charters et des vacances organisées. »³ La réification du personnage est l'étape ultime de sa transformation en figure touristique.

Comme les paysages, qu'elles viennent compléter, les figures locales sont donc présentées sur le mode de la comparaison ; elles sont nombreuses dans *Les Têtes de Stéphanie* et émanent de la jeune Américaine, que la narration suit le regard qu'elle pose sur le Haddan, ou qu'elle énonce elle-même ces rapprochements dans un dialogue. Murad rappelle « la Babylonie, les combats de gladiateur et les grandes figures de bronze du Népal »⁴, le directeur de l'hôtel « [ressemble] au shah d'Iran »⁵, l'hôtesse de l'air est aussi belle que l'une « de ces princesses orientales que d'habitude on rencontre seulement dans les contes de fées »⁶ et l'un des passagers de l'avion semble sortir « tout droit du Coran, avec sa barbe blanche et des yeux qui paraissaient mouillés par la prière et la méditation »⁷. Le regard du touriste transforme l'autochtone en un objet décoratif qu'il prend plaisir à contempler. Les diverses apparitions d'Ali, le jeune prince haddanais, ont donc l'apparence de tableaux figés où le personnage, paré de tous ses atours, est décrit avec la précision que son apparence typique appelle :

Ali était vêtu d'un caftan brodé jaune pâle ; une écharpe nouée en turban et ornée d'un rubis au-dessus du front, finissait négligemment en traîne sur son épaule droite ; il portait un pantalon de Jodhpur blanc. Le sabre recourbé des souverains du Haddan, dont le fourreau était incrusté de perles, semblait avoir été fraîchement plongé dans la Voie lactée et, dans cette tenue des *padishahs*, qui datait du XVII^e siècle, le jeune prince s'intégrait si bien au

¹ *Id.*- p. 11-12.

² Ce costume et ces poupées traditionnelles existent effectivement en Amérique du Sud, dans les Andes.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 238.

⁴ *Id.*- p. 36.

⁵ *Id.*- p. 42.

⁶ *Id.*- p. 47.

⁷ *Id.*- p. 46.

décor que son costume avait l'air de faire partie de la nature, autant que les fleurs et les oiseaux.¹

Détaillé comme le mannequin d'un défilé de mode exotique, Ali se sépare, à ce moment, de ses qualités humaines pour ne plus être qu'un vêtement folklorique, une apparence que l'on peut regarder, admirer – et qui est sans danger pour le touriste. Bobo pousse cette logique à son maximum en déclarant à Ali, tandis qu'il admire l'aspect très typique de Murad, cette « apparition des temps anciens »², à travers l'objectif de son appareil photo : « Si jamais vous décidez de vous en débarrasser, Altesse, je vous l'achète... »³. Bobo, avec son regard de photographe, qui envisage chaque chose et chaque personne comme un élément susceptible d'assurer la réussite de ses prises de vue, résume bien la manière d'envisager l'autre pour les Américains à l'étranger. Placé au centre d'un univers dont il ne maîtrise pas les codes, il n'y distingue que quelques éléments dont il ne perçoit que la surface folklorique. Le monde extérieur constitue une vaste réserve d'images où hommes, lieux et objets n'ont qu'une existence relative. Réifiés, ils peuvent rejoindre la logique commerciale que suggère Bobo.

I.C.2. La langue étrangère

Les décors exotiques figés que composent les pays étrangers pour les touristes américains se nourrissent, eux aussi, d'un vocabulaire spécifique. Les termes étrangers, ou xénismes, y sont nombreux – le xénisme désigne le terme étranger qui « est introduit dans le corps d'une phrase française en référence à un signifié propre à la langue étrangère », où il « demeure effectivement étranger »⁴. La notion évoque tout ce qui, justement, contribue à composer ces décors exotiques que perçoivent les personnages :

Dans cette catégorie entrent tout d'abord tous les noms propres, patronymes qui désignent les hommes appartenant à l'histoire du pays concerné ou à la société contemporaine, noms géographiques de fleuves, de villes. On y range aussi tous les mots de la langue exprimant des réalités qui n'ont pas leur correspondant dans la langue du locuteur français ou qui sont volontairement intégrés par lui à son élocution comme témoins du cadre étranger. Ces mots étrangers sont cités et portent souvent une marque métalinguistique de citation [...].⁵

¹ *Id.*- p. 168. Également p. 36 ou p. 233.

² *Id.*- p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ Louis Guilbert.- *La Créativité lexicale.*- Paris : Librairie Larousse, 1975.- p. 92.

⁵ *Ibid.*

Ce procédé, « souvent employé dans les reportages, afin que le lecteur prenne une idée non seulement des choses évoquées, mais aussi des mots qui les désignent », « produit un effet d'exotisme »¹.

En choisissant de conserver ces termes dans leur langue d'origine, les personnages refusent d'intégrer dans leur propre culture les éléments qu'ils désignent. Traduits, ces termes en deviendraient banals. Les touristes américains, qui dédaignent les langues étrangères, leur trouvent une saveur différente lorsqu'elles deviennent un élément de la couleur locale. Les italiques et les explications qui accompagnent généralement ces citations sont aussi des caractéristiques linguistiques qui illustrent leur statut de xénismes. Ces derniers sont omniprésents dans *Les Têtes de Stéphanie*, où les nombreux termes étrangers, en italique, sont souvent associés à une rapide définition. Ils servent naturellement à poser le cadre et à intégrer le pays étranger au cœur du récit. Dans cette première catégorie de termes étrangers figurent les titres désignant des rôles ou fonctions particulières au pays, comme « Ghâzis »² – qui désigne « des pieux Shahirs »³ tels Murad – ou « Sar »⁴, ainsi que le nom de la monnaie du pays⁵ ou une expression connue comme « *Inch Allah* »⁶. S'y ajoutent quelques éléments culturels, dont deux sont particulièrement présents, influant, chacun à leur manière, sur le personnage de Stéphanie : les « *jahbias* », ces poignards dont semble dotée la majorité des habitants du pays et qui sont une évocation constante des têtes coupées, et le « *kat* », cette drogue que mâche le peuple et que Rousseau administrera à Stéphanie pour qu'elle survive à ses multiples traumatismes. Ces deux éléments typiques sont d'ailleurs omniprésents dans *Les Trésors de la mer rouge*, versant non romanesque des *Têtes de Stéphanie*⁷ – le poignard y porte toutefois le nom de « *jambia* », qui est réellement celui des poignards à lame courbe figurant parmi les accessoires traditionnels des hommes yéménites. Le Haddan, pays imaginaire où se déroule *Les Têtes de Stéphanie*, ressemble en effet souvent au Yémen.

¹ *Ibid.*

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 37, 254, 255, 257.

³ *Id.*- p. 37. Les Shahirs et les Hassanites sont les deux ethnies qui se disputent le pouvoir.

⁴ *Id.*- p. 43. « Sar » est, comme « Sir », un titre honorifique, qui accompagne notamment le nom du ministre David Mandahar. L'un des personnages secondaires ajoute une précision à la définition du terme : « À propos, vous savez que le mot "Sir" n'est pas, comme on le croit en général, un titre honorifique anglais, cela veut dire "puissant seigneur" dans un des dialectes afghans... C'est dérivé du persan, *Sirdar* » (*Id.*- p. 230.)

⁵ La monnaie est notamment utilisée par Rousseau, qui est décrit alors qu'il « [jette] quelques *rahds* sur la table » pour payer. (*Id.*- p. 99.)

⁶ L'exclamation est proférée par Daraïn : « L'autonomie du Radjad doit être proclamée... *Inch Allah* ! Cette nuit ou demain. » (*Id.*- p. 153.) puis par Bersch : « Il sourit et se mit à arpenter la tente, en se frottant la barbe. *Inch Allah*, bien sûr, mais il avait fait de son mieux. » (*Id.*- p. 159.)

⁷ Par exemple lorsque Gary présente des Bédouins mâchant du *kat* et équipés de leurs poignards, non « pour une question de dangers ou de menaces, mais de virilité ». (*Les Trésors de la mer Rouge*.- p. 79.)

S'ils participent toujours à la construction du cadre exotique du roman, les mots étrangers peuvent également avoir des rôles secondaires. Une partie de ces xénismes est, dans *Les Têtes de Stéphanie*, attribuable au personnage de Stéphanie, dont la narration suit fréquemment le regard. Touriste américaine influencée par les brèves informations qu'elle a glanées sur le Haddan¹, elle transpose dans ce vocabulaire son rapport avec le pays ; les termes étrangers sont vus par elle comme pittoresques, et le commentaire qui s'y associe affiche ses connaissances très ciblées sur la région. Ceux-ci sont, en ce sens, à ajouter à la lecture stéréotypée du pays par les touristes américains. L'un des traits constitutifs du personnage de Stéphanie est son métier de mannequin. Elle semble de ce fait particulièrement arrêter son regard sur les vêtements des personnes qu'elle rencontre : la « calotte jaune »² des *Ghâzis* ; le costume de Murad, « une sorte de gilet de soie bleu sans manches et sans boutons, ouvert sur la poitrine, un pantalon turc bouffant de même couleur et le *bahd* rouge traditionnel des *Shahirs* enroulé autour de la taille »³ ; ou les tenues d'Ali, qui peut être « coiffé d'un grand turban blanc dont la traîne lui retombait sur l'épaule, un grand poignard recourbé, la *jahbia*, passé sous la ceinture »⁴, porter « une tenue de *padishahs*, qui datait du XVII^e siècle »⁵ ou apparaître « avec son turban or et son caftan brodé de pierreries, la *jahbia* incrustée de perles à la ceinture »⁶. Ces explications imputables à Stéphanie disparaissent au cœur de l'aventure, alors qu'elle cesse de jouer le rôle d'une touriste. Une dernière mention ressurgit à la fin, lorsque l'Américaine s'apprête à quitter le pays. Elle reconnaît dans le cadeau d'Ali « un de ces immenses gâteaux au chocolat – une *ghezra* –, produit typique de la confiserie haddanaïse. »⁷

Ni touriste ni véritable autochtone, Rousseau a un rapport différent aux termes locaux. En les utilisant, il souligne surtout sa méconnaissance de la langue, comme lorsqu'il est témoin d'une conversation animée entre le ministre de l'Intérieur et le directeur de la police : Mandahar « [lance] à la figure [de Daraïn] le chapelet de méditation qu'il tenait à la main, accompagné de quelques phrases gutturales dont la qualité littéraire fut malheureusement

¹ Par exemple : « On lui avait dit de se méfier des piqûres de mouches *dhafar* qui étaient une des plaies de cette région » (*Les Têtes de Stéphanie*.- p. 131.) ou : « déjà montait du désert l'annonce brûlante du *sahardim* – c'est ainsi que le chauffeur, d'une voix pleine de respect, appelait le royaume des sables. » (*Id.*- p. 143.)

² *Id.*- p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 36.

⁵ *Id.*- p. 242.

⁶ *Id.*- p. 233.

⁷ *Id.*- p. 286.

perdue pour Rousseau qui crut cependant saisir au vol le mot *kelb*, chien »¹. Deux autres termes qui lui sont associés ont en fait des origines trompeuses. Traversant le souk avec Stéphanie, Rousseau doit feindre de comprendre l'arabe pour ne pas éveiller les soupçons de l'Américaine sur sa véritable identité :

Rousseau ne parlait pas un mot d'arabe. Pour un aigle du désert, ce n'était pas une situation confortable. Le marchand s'adressait maintenant à lui dans un arabe certainement poétique et littéraire, et Rousseau, suant d'horreur, entreprit de mentir avec l'énergie du désespoir :
 – C'est une rose *hasad*, ce qui veut dire porte-bonheur chez nous... Ce gars-là dit qu'elle a toute une histoire. La tradition de la rose noire remonte à Fatima – vous n'ignorez pas que ce fut la femme préférée de Mahomet...²

Rousseau tente de légitimer son statut de Haddanais en imitant les éléments attendus d'un guide local, mais son explication n'est authentique qu'en apparence ; si elle utilise les codes voulus, termes étrangers et explication historique, ceux-ci sont inexacts : « *hasad* », en arabe, désigne en fait l'envie, tandis que Fatima était la fille préférée du prophète, et non sa femme. Dans la symbolique florale, la rose noire est d'ailleurs associée à la mort, ce qui l'éloigne un peu plus de cet imaginaire statut de rose porte-bonheur³. Un autre terme imputable à Rousseau évoque son lien trompeur avec le Haddan ; Rousseau regarde ainsi Murad qui, « tenant le sabre à deux mains, avait tourné les yeux vers Mandahar comme pour lui indiquer qu'il était prêt, attendant et sollicitant le *bash*, l'ordre de frapper »⁴. Là encore, le terme pourrait sembler authentiquement local, mais sa traduction paraît plutôt correspondre à un terme de la langue de Rousseau, l'américain. Le verbe « *to bash* » a en effet, en anglais, le sens de frapper. L'Américain à l'étranger n'a des coutumes du pays qu'une connaissance de surface qui, en dehors des références simplifiées des guides touristiques, devient parcellaire ou fausse.

Les termes étrangers, remarqués par les touristes américains, sont des éléments pittoresques supplémentaires à ajouter à la vision colorée qu'ils souhaitent garder des pays vus comme exotiques. Parmi les termes tahitiens insérés dans *La Tête coupable*⁵, ceux qui émanent des

¹ *Id.*- p. 224.

² *Id.*- p. 117.

³ Comme la miniature persane, la rose, associée aux traditions pittoresques du pays et offerte en cadeau, est une figure récurrente dans le texte, et elle change d'aspect selon la situation que connaît alors Stéphanie. La rose peut être belle, mais elle a des piquants.

⁴ *Id.*- p. 256.

⁵ Comme le notait Firyél Abdeljaouad dans son étude des langues étrangères dans l'œuvre de Gary et Ajar : « Le tahitien est essentiellement employé dans *La Tête coupable*, qui se présente comme une parodie de romans exotiques. C'est pourquoi le vocabulaire de la nature, le nom des arbres, des vents, des lieux est important. Les activités et titres sont ici uniquement représentés par les mots "vahiné" et "tané". L'intention parodique est portée par l'emploi de ces mots stéréotypiques. » (Firyél Abdeljaouad.- *Les figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar : Ou comment le vif saisit le mort.*- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2002.- p. 632.)

touristes américains servent surtout à décrire quelques coutumes locales adoptées par eux. Le dieu vivant qu'est le Baron n'a que plus d'authenticité s'il est appelé *tiki*, les demeures semblent plus locales si elles sont désignées comme des *farés*. Cette recherche d'exotisme par le biais du vocabulaire n'aboutit pas toujours à l'usage du mot juste. Pour certains personnages, la simple mention d'un terme qui semble exotique est suffisante, en une utilisation, réductrice et souvent hors de propos, de termes connus de tous. Lorsque les touristes américains de la nouvelle « Citoyen Pigeon » tentent de communiquer avec leur cocher russe, ils se tournent ainsi vers des clichés linguistiques, quelques mots russes, placés en italique dans le texte. Le narrateur et personnage de l'histoire ne désignera donc le cocher que comme un « *izvoztchik* » et, lorsqu'il s'adresse à celui-ci, il associe tous les termes russes qu'il connaît : « *Izvoztchik*, criai-je, avec mon meilleur accent russe, *Izvoztchik*, en avant ! Fais sonner le *kolokoltchik* ! *Ai da troïka ! Volga, Volga !* »¹.

Cette utilisation de termes étrangers a une fonction comique, et elle peut aboutir à des scènes de comédie, comme lorsque Lenny, un autre Américain de passage à l'étranger, tente de quitter sans dommage les parents de la jeune fille française avec laquelle il vient de passer la nuit :

[Il] avait essayé de s'en tirer par la politesse, en disant à la vieille quelque chose de gentil, en français, mais tout ce qu'il était arrivé à trouver fut *merci beaucoup*, à peu près les seuls mots qu'il connaissait. Apparemment c'était pas des choses à dire à une mère, vu les circonstances, seulement, c'était trop tard, il l'avait déjà dit, et la vieille s'était mise à hurler, il ne savait plus comment s'en tirer, mais finalement, il lui dit encore *à votre santé*, l'autre phrase en français qu'il connaissait [...].²

Le comique naît de la rencontre entre les deux aspects des termes employés ; pour Lenny, ils connotent une origine française qui permettrait un rapprochement avec son interlocutrice, tandis que celle-ci ne voit que ce qu'ils dénotent. Bergson, analysant le comique naissant d'un certain effet mécanique du langage, évoque ainsi le pouvoir comique des « formules toutes faites et des phrases stéréotypées »³. Une phrase de ce genre, ajoute-t-il, sera particulièrement efficace si « elle porte en elle un signe auquel nous [reconnaissons], sans hésitation possible, qu'elle a été prononcée automatiquement »⁴. Dans ce dialogue entre le jeune Américain et la mère française, les expressions utilisées par Lenny sont effectivement renvoyées à une forme figée puisqu'elles sont, pour lui, séparées de leur sens – un sens qui, dans le contexte, constitue une forme d'humour supplémentaire.

¹ « Citoyen pigeon ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 159. « *Izvoztchik* » signifie effectivement « cocher » et « *kolokoltchik* », clochette.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 39.

³ Henri Bergson.- *Le Rire*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1995.- p. 85.

⁴ *Ibid.*

Dans la version américaine du texte, les deux expressions sont intégrées en français. Leur statut d'expression française typique laisse supposer que le lecteur non francophone pourra tout de même discerner l'effet de rupture qu'elles produisent. Dans *The Ski Bum*, Lenny poussait toutefois moins loin que dans *Adieu Gary Cooper* sa relation hésitante avec la langue française puisque, après avoir employé à mauvais escient son « merci beaucoup », il abandonnait ses tentatives linguistiques : « he didn't know how to get out of this fix, but managed at least not to say à votre santé, which was the only other sentence he knew in French »¹.

Le rapport réducteur du touriste américain aux langues étrangères se retrouve quelle que soit la langue envisagée. Lorsque Danthès, dans *Europa*, croise un couple de touristes américains, la femme s'adresse à lui en ces termes :

What do you want ? demanda-t-elle, et ensuite, passant à un français de touriste, *Paris by night*, elle demanda :
– Qu'est-ce que c'est ?²

L'idiotele réducteur du touriste est ici renvoyé directement aux stéréotypes attachés à la ville elle-même.

I.C.3. Les souvenirs

Pour prolonger ce rapport au pays, le touriste américain emporte avec lui des objets-souvenirs qui sont une représentation de l'image qu'il se fait du pays visité. Ces objets destinés aux touristes sont surtout typiques dans son regard, même si, parmi les étalages qu'il admire, se glissent des souvenirs aussi peu authentiques que de « la verroterie éblouissante importée d'Allemagne »³. Les deux touristes américains descendus au même hôtel que Stéphanie sont surpris par la jeune femme alors qu'ils « essayaient de boucler leurs valises qui débordaient de couleur locale. *Mafaggis*, mains de Fatma, coupe-papier en forme de *jahbia*, narghilés miniature, tout un-sous folklore d'un sous-Orient déchu de bande dessinée, des simulacres d'exotisme, sortis des poubelles des Mille et Une Nuits »⁴. Ces objets hétéroclites sont la transposition sous forme matérielle des clichés exotiques que Stéphanie applique sur le paysage et, dans leur utilité réduite à un statut purement décoratif, deviennent des éléments du kitsch. Le kitsch est, en effet, défini comme « une fonction

¹ « il ne savait pas comment s'en tirer, mais il réussit au moins à ne pas dire à votre santé, qui était la seule autre phrase qu'il connaissait en français ». (*The Ski Bum*.- p. 15.)

² *Europa*.- p. 99.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 117.

⁴ *Id.*- p. 130.

sociale surajoutée à la fonction significative d'usage qui ne sert plus de support mais de prétexte »¹ ; l'objet kitsch, qui « se définit par une altération dans sa fonctionnalité »², a un « degré de gratuité relativement élevé »³, que représente notamment le kitsch exotique, qui « stimule l'appel du lointain »⁴. Les dangereuses *jahbias* se muent en inoffensifs coupe-papier, les narghilés sont miniaturisés ; la culture du pays, dans sa richesse et sa complexité, est ignorée au profit d'un dépaysement de surface. Stéphanie, qui soupçonnait les deux Américains d'être des espions déguisés en touristes, est rassurée par ce bric-à-brac sans authenticité : « Les assassins, les espions et les agents ennemis ne bourrent pas leurs bagages de soupières en cuivre, de gongs, de narghilés et de déchets de bazar »⁵, conclut-elle. La couleur locale, concept vaste et adaptable à toutes sortes de réalités, prend ici une matérialité propre en désignant sans plus amples explications tous les souvenirs rapportés par les touristes.

Cohn, en s'inventant les identités les plus invraisemblables, offre aux touristes américains un autre genre de souvenir, celui d'une rencontre avec un être à part, potentiellement dangereux. Les récits de Cohn offrent en effet une prise à ces clichés qui habitent les touristes américains, en confirmant leurs attentes, tout en y ajoutant un petit frisson d'aventure contrôlée. Jouant un personnage de lépreux exilé pour un couple américain, les Chaffee, il envisage avec ironie son interprétation comme le parfait souvenir de vacances pour eux : « [C]'était la réussite totale de leur croisière »⁶, ils « allaient pouvoir raser tous leurs amis jusqu'à la fin de leurs jours avec le récit du brave garçon américain qui avait attrapé la lèpre à Tahiti »⁷. La touche de couleur locale est parfaitement apposée à la mise en scène. La note d'aventure n'est pas trop poussée, pour ne pas se muer en véritable danger qui introduirait une trop grande part de réalité dans le monde protégé des touristes. Elle se compose simplement d'une histoire théâtralement racontée et d'un accessoire (un gant noir). Le danger est d'autant plus circonscrit que la scène se déroule dans l'enceinte d'un hôtel de luxe, et que les touristes américains y jouent leur rôle de prédilection, celui de spectateur.

Pour Stéphanie, qui a été confrontée aux dangers réels du pays de contes de fées qu'elle s'apprêtait à visiter, il ne saurait plus être question de rapporter d'inoffensifs témoignages

¹ Abraham Moles.- *Le Kitsch, l'art du bonheur*.- Paris : Maison Mame, 1971.- p. 20.

² Abraham Moles, Eberhard Wahl.- « Kitsch et objets ».- *Communications*.- n°13, 1969.- p. 106.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 117.

⁵ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 131.

⁶ *La Tête coupable*.- p. 66.

⁷ *Ibid.*

de kitsch exotique ; ébranlée par son aventure, elle s'intéresse à des souvenirs d'une autre forme, teintés de la forme particulière de couleur locale qu'elle associe désormais au pays. Parodiant ainsi le principe même des souvenirs de vacances, Gary la décrit rêvant d'emporter le souvenir le plus parlant de son voyage, les têtes coupées qui ont croisé plusieurs fois son chemin. Ce détournement inattendu se retrouve dans un autre élément inséparable du touriste : les photographies de vacances. L'album que Stéphanie rapporte en Amérique ne comprend en effet pas les images idylliques de paysages de rêve, mais les preuves d'un massacre, que la cover-girl contemple avec fierté : « Elles sont très réussies, vous ne trouvez pas ? Surtout lorsque l'on pense que la caméra était un simple Polaroid et que... »¹.

II. Loin des clichés touristiques rassurants

En dehors d'un exotisme de surface et des chemins balisés par les guides touristiques, la terre étrangère, ville ou nature sauvage, est difficilement compréhensible par le touriste américain. Convaincu de la supériorité intrinsèque de l'Amérique en toutes choses, l'Américain, à l'étranger, affiche un mépris généralisé pour les particularités locales, lorsqu'elles ne répondent pas à des clichés rassurants.

II.A. En terre inconnue

II.A.1. L'étrangeté de l'ailleurs

La ville exotique reste, pour le touriste américain, ouverte et attrayante tant qu'elle se cantonne à un décor composé par des clichés pittoresques. Mais l'ailleurs prend un autre visage lorsqu'il s'éloigne de ces chemins protégés pour rejoindre un vrai exotisme, en dehors des repères rassurants offerts par quelques images stéréotypées – l'exotisme tel que le décrit Jean-Marc Moura repose sur « ce partage fondateur [...] qu'est l'opposition du lieu réellement habité, connu, et du lointain, mal exploré, repoussé aux lisières de la chimère effrayante du désir »². Lorsque Stéphanie se promène en touriste avec Rousseau dans la médina, elle semble errer au cœur d'un décor peint qui l'émerveille par son aspect profondément typique et qui ne semble rien avoir de menaçant. Les deux Américains

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 88.

² Jean-Marc Moura.- *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*.- Paris : Honoré Champion, 1998.- p. 44.

visitant Moscou dans « Citoyen Pigeon » ont un rapport similaire à la ville étrangère. Mais, une fois sortis des circuits balisés par l'office du tourisme, ils perdent le sens de la ville qu'ils arpentent longuement sans se rendre compte qu'ils ne font qu'y tourner en rond. Ayant décidé de « prendre un traîneau et de rentrer directement à l'Hôtel Métropole »¹ en sortant du musée de la Révolution, ils se laissent diriger par un étrange cocher et atterrissent au poste de police où l'agent qui les reçoit leur explique : « Vous étiez dans son traîneau depuis une heure et vous n'aviez pas l'air de savoir où vous vouliez aller »².

À l'étranger, l'Américain dessine, dans son rapport au pays qu'il visite, une frontière entre connu et inconnu, entre civilisation et primitivisme. Se situant lui-même dans un espace familier et rassurant, il refuse que les éléments étrangers l'approchent de trop près et les tient à distance du mieux qu'il le peut. Les frontières qu'il trace, en distinguant des univers différents qui soulignent l'étroitesse de son regard, nourrissent souvent l'ironie narrative.

Pour le pasteur américain des *Mangeurs d'étoiles*, le lieu où il se rend est un « coin perdu d'Amérique centrale, sous-développé tant au point de vue économique que moral », « un déshonneur pour tout le continent »³. Ajoutant un jugement à sa première appréhension du pays, Horwat se met à distance de cette terre où le Malin, son ennemi personnel, semble s'être installé. L'unique élément qui le rassure dans ce paysage, hostile parce qu'inconnu, est rattaché à sa patrie : « seuls les cactus cièrges de l'Arizona, atteignant parfois près de dix mètres de hauteur, lui étaient familiers »⁴. Ces plantes onomastiquement liées aux États-Unis se dressent avec rigueur et droiture, s'opposant à des plantations plus locales qui paraissent bien éloignés de leurs homologues : à côté de ces cactus nobles et impressionnants, « les cactus nains dits *desgigos*, hérissés d'aiguilles, tordaient leurs membres jaunes et verts comme un pelage au flanc des rocs mutilés »⁵. La comparaison constitue une bonne métaphore du rapport hiérarchique que l'Américain établit entre sa patrie d'origine et celle où il séjourne.

Cette profonde étrangeté du paysage est manifeste dans la ville haddanaise, dont plusieurs personnages américains arpentent les rues. Pour le touriste américain, la ville étrangère est insaisissable ; en y pénétrant, Rousseau et Stéphanie découvrent un monde illisible, où ils s'égarer régulièrement. La ville est d'ailleurs désignée plusieurs fois comme un labyrinthe – comme le signale Bachelard, le voyageur perdu retrouve l'image archétypale du

¹ « Citoyen Pigeon ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 155.

² *Id.*- p. 160.

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 19.

⁴ *Id.*- p. 23.

⁵ *Id.*- p. 25.

labyrinthe : « le désarroi d'un voyage qui ne trouve pas son chemin dans une campagne sillonnée de routes, l'embarras d'un visiteur perdu dans une grande ville semblent donner la matière émotive de toutes les angoisses du labyrinthe des rêves »¹. Les ruelles sont, selon Rousseau, « délirantes »², et Stéphanie se perd dans le souk, remarquant que, « entassées autour de la mosquée verte, les boutiques formaient un monde clos, replié sur lui-même, sinueux, tortueux, emmêlé, un labyrinthe qui ne paraissait avoir d'autre but que d'entraîner le visiteur de plus en plus loin, sans le mener nulle part »³. Les odeurs même y sont étranges, odeurs « de menthe et de graisse frite, de myrrhe et d'encens », « le luxueux parfum des pauvres » qui vient se mêler à celui « des peaux puantes destinées sans doute aux souks des teinturiers », et le bruit est assourdissant. La ville affiche son identité exotique, que l'Américaine accepte tant qu'elle l'envisage comme un élément typique de couleur locale. Mais, dans sa différence, comme le montre déjà l'image du labyrinthe, la ville peut rapidement devenir menaçante. Elle refuse en effet d'offrir un refuge à la *cover-girl* en fuite et semble changer de registre, prenant l'apparence d'un dangereux prédateur. Alors que Stéphanie rêve de « sortir du dédale des ruelles étroites qui grouillaient autour d'elle »⁴, elle a l'impression que la vieille ville « [s'enroule] de plus en plus étroitement autour d'elle comme pour l'enserrer complètement »⁵. Quittant le domaine architectural, la cité haddanaise, donnant corps à la métaphore du boa énoncée par Henderson, devient bestiale, serpent sinueux qui trace des courbes autour de Stéphanie avant de tenter de l'étouffer dans ses anneaux meurtriers. La métaphore animale accompagne également la vision de Rousseau, qui ajoute un nouvel élément à ce bestiaire dépréciatif : selon lui, « les ruelles en pente ressemblaient plutôt aux fils d'une toile tissée par une araignée démentielle »⁶. Autant le serpent que l'araignée figurent parmi les créatures le plus communément perçues comme repoussantes. La ville, où les règnes minéral et animal se mélangent, est dangereusement vivante, et il lui est dénié le droit d'être véritablement considérée comme une ville, un lieu de vie et d'habitation pour celui qui n'en est pas.

Sorti d'un trajet balisé, l'Américain à l'étranger se sent donc perdu, submergé par ces villes si peu urbaines. Stéphanie et Rousseau, pour quitter le labyrinthe oppressant où ils se sont enfermés en délaissant la partie touristique de la ville, n'ont qu'un seul recours, s'en

¹ Gaston Bachelard.- *La Terre et les rêveries du repos*.- Paris : José Corti, 1948.- p. 235.

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 118.

³ *Id.*- p. 76.

⁴ *Id.*- p. 137.

⁵ *Id.*- p. 137-138.

⁶ *Id.*- p. 114.

remettre aux connaissances des habitants locaux. Le fil d'Ariane du touriste américain est composé de voitures et de taxis, qui peuvent le conduire avec la passivité nécessaire à travers la ville. Rousseau, qui a été installé dans une maison de la médina est en effet incapable « [d'en] retrouver le chemin sans l'aide de son chauffeur »¹ tandis que Stéphanie conclut qu'« il n'y avait qu'une façon de se sortir de ce labyrinthe, c'était de demander à quelqu'un de la guider vers un taxi »². Ils refusent ainsi de s'intégrer dans la ville et la mettent à distance par la présence d'une voiture avec chauffeur, signe rassurant de technologie moderne et d'aisance financière.

II.A.2. « Ces gens-là »

Parmi les frontières établies par le touriste américain, figure également celle entre soi et les autres. Ceux-ci, singularisés à la fois physiquement, sociologiquement et psychologiquement ne sont considérés comme des égaux par les personnages américains dans aucun de ces registres. L'autre n'est en effet accepté que lorsque, comme Ali ou Murad jouant les mannequins pour le photographe Bobo, il constitue un élément coloré qui vient s'ajouter au décor. Lorsque Horwat, pour la première fois, « [s'aventure] sur un avion d'une ligne non américaine »³, il pénètre dans un monde d'inconnu et de danger⁴ et s'effraie d'être forcé de placer sa vie entre les mains d'un pilote visiblement non américain, que l'on « imaginait plus aisément au sommet d'une pyramide aztèque qu'aux commandes d'un Boeing ». Réduit à un cliché exotique, le pilote est décoratif et, convaincu de l'infériorité du pays qu'il visite, l'Américain s'étonne donc de constater qu'il comporte, à plus ou moins grande échelle, des éléments qui le rapprochent de sa propre définition de la civilisation. Le périple de l'évangéliste devient confortable lorsqu'il commence à reconnaître des éléments familiers dans l'avion qui le conduit :

il fut vite rassuré par les atterrissages sans heurts, les *hamburgers* et le *lemon pie* du déjeuner, et par la courtoisie du commandant de bord, qui s'adressait aux passagers en un anglais fort convenable [...].⁵

Le zeugma, qui met sur le même plan les qualités du pilote et celle du repas – composé d'aliments identifiables comme américains –, définit le regard du touriste : ce qu'il ne

¹ *Id.*- p. 118.

² *Id.*- p. 139.

³ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 11.

⁴ Même si ce seront finalement les éléments les plus américanisés – les routes en parfait état construites par l'Américaine, les Cadillac, et les téléphones américains permettant à Almayo de transmettre ses ordres – qui mèneront Horwat vers l'aventure et le danger.

⁵ *Ibid.*

connaît pas forme un ensemble indistinct et sans intérêt, qui devient digne d'être remarqué lorsqu'il s'approche de la culture américaine. Stéphanie, de la même manière, rapproche certains étrangers, qu'elle trouve sympathiques, de références américaines : le pilote de son avion est d'autant plus aimable qu'il semble américain¹, son infirmière a « un beau visage américain comme une *mamma* de Louisiane »².

Lorsqu'ils ne ressemblent pas à des modèles américains et ne sont pas non plus d'immobiles notes de couleur locale, les autochtones sont vus comme inférieurs et dépréciés. Les Indiens sont désignés par le D^r Horwat comme « ces gens-là » et ils n'existent qu'à travers une succession d'idées reçues réductrices. S'il trouve que « le chauffeur indien [manie] le volant avec brusquerie », il pense que sa conduite est révélatrice, puisqu'« il était notoire que ces gens-là étaient les conducteurs les plus dangereux du monde »³. Il se rassure à sa manière sur sa présence dans ce pays forcément primitif en imaginant que les autochtones, pour permettre le tourisme sexuel, avaient dû apprendre quelques bases de la langue anglaise⁴. L'apprentissage de l'anglais, ouverture vers la civilisation, ne pourrait se faire, dans la vision réductrice du pasteur, qu'en partant des éléments les plus bas auxquels, selon lui, se réduit le pays dont il envisage la capitale comme un lieu de perdition où abondent maisons closes, salles de jeux et cinémas pornographiques.

Un mépris condescendant équivalent est manifesté par les touristes américains qui assistent à la séance d'hypnotisme du jeune José Almayo : « Il ne devrait pas faire cela avec un Indien, [murmure] une Américaine. C'est méchant »⁵ ou par le couple de touristes des *Têtes de Stéphanie* qui s'arrête à son tour à des idées reçues pour appréhender le pays et ses habitants : « Les mouches, dit la dame. Ils n'ont aucune hygiène ici. »⁶ De même qu'il dénie à la ville étrangère le statut de ville, l'Américain refuse de reconnaître l'habitant de ces terres étrangères comme un homme, un égal – Horwat accorde finalement plus d'importance au Diable, son grand ennemi, qu'il désigne comme « Quelqu'un »⁷, avec une majuscule.

¹ « C'était un Yougoslave bâti comme un Texan, aux cheveux gris. La gaieté et le rire avaient laissé des rides amicales autour de ses yeux et même la cicatrice blanche sur sa joue droite semblait sourire. » (*Les Têtes de Stéphanie*.- p. 48.)

² *Id.*- p. 66.

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 23.

⁴ *Id.*- p. 19.

⁵ *Id.*- p. 177.

⁶ *Id.*- p. 132.

⁷ *Id.*- p. 16.

Stéphanie, en remarquant que le chef des caravaniers qui lui ont fait traverser le désert est européen, s'indigne qu'il n'ait pas reconnu ce lien qui aurait dû exister entre eux, contre les autres : « Cet homme devait certainement parler anglais, allemand ou français, c'était en somme un compatriote, enfin, dans le sens le plus large du mot, et il ne lui avait même pas adressé la parole »¹. L'un des principaux et fondamentaux signes de civilisation demeure, pour les touristes américains, l'usage de la langue anglaise – même si l'Américain à l'étranger ne maîtrise, lui, pas d'autre langue que la sienne. Au début de son voyage, Horwat, pénétrant en terre inconnue, craint avant tout de ne pouvoir être compris : « la question de la langue le préoccupait d'avantage »² que le combat avec le Diable. Il sera toutefois rassuré par l'anglais du commandant de bord. Le touriste américain croisé par Stéphanie dans *Les Têtes de Stéphanie* affiche les mêmes sentiments pour les Haddanais. Ceux-ci, il en est persuadé, ne peuvent parler anglais correctement. Avec tout le dédain de celui qui se sent supérieur, il hurle son indignation au chef de la police, M. Daraïn, lorsqu'il voit un enfant jouer avec l'une des têtes coupées, et son indignation « [redouble] de puissance lorsque M. Daraïn l'[avise] qu'il comprenait parfaitement l'anglais et qu'il n'était donc pas nécessaire de hurler »³. L'autre, l'étranger, est perçu comme incapable de maîtriser la seule langue civilisée, l'anglais, et il semble inadmissible qu'il puisse malgré tout la pratiquer : son altérité en serait trop fortement atténuée. Lorsque le voyage d'agrément se change en cauchemar, l'incapacité affirmée d'Horwat à comprendre la langue des soldats d'Almayo souligne qu'il se place volontairement à l'écart de ce pays où il se sent, plus que jamais étranger. « Mon espagnol n'est pas ce qu'il devrait être »⁴, déclare-t-il lorsqu'il pense avoir entendu qu'ils seront fusillés. L'absurdité de la situation, lorsqu'il comprend soudain que son séjour touristique vient de se muer en aventure réelle, lui fait rejeter la faute sur ses connaissances lacunaires en espagnol :

L'espagnol du D^r Horwat s'était soudain considérablement amélioré, mais il savait bien que ce qu'il avait cru comprendre de la conversation était totalement impossible. Sans doute avait-il mal entendu. Il n'était pas très doué pour les langues étrangères.⁵

Le discours indirect libre retranscrit avec ironie le raisonnement du personnage, qui utilise la barrière de la langue pour tenter de matérialiser une illusoire protection qui pourrait le

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 66.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 11.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 156.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 68.

⁵ *Id.*- p. 69.

sauver ; Horwat, en niant ses connaissances en espagnol, s'affirme comme étranger au drame dans lequel on veut l'inclure.

II.B. La recherche d'éléments connus

II.B.1. Le lien entre les Américains à l'étranger

En terre étrangère, le touriste américain recherche la compagnie de ses compatriotes ; face au danger et à l'inconnu, la communauté de nationalité devient une donnée rassurante et attendue : un compatriote pourra comprendre le touriste et sa difficile relation au pays¹. Un simple regard suffit aux Américains pour se reconnaître, ils sont semblables dans un monde foncièrement différent où les autochtones ne sont pas suffisamment valorisés pour être considérés comme des interlocuteurs valables. Les personnages égarés dans un séjour qui tourne au cauchemar aimeraient donc trouver dans leurs compatriotes le soutien salvateur espéré.

Les touristes américains, qui envisagent les pays lointains qu'ils visitent de manière simplifiée, posent également sur les Américains qu'ils rencontrent un regard réducteur, mais leur jugement hâtif est, cette fois, positif. Lorsque la Cadillac officielle et protectrice qui le conduit s'arrête devant un café « miteux et délabré »² qui « paraissait [...] visiblement appelé à disparaître au cours d'un prochain ramassage des ordures »³, Horwat découvre ainsi, dans cet endroit perdu, deux éléments familiers : un téléphone moderne, « récemment installé par une compagnie américaine »⁴, et une jeune femme en qui il reconnaît une Américaine :

Le D^r Horwat décida dès le premier coup d'œil que la jeune femme était une Américaine. C'était visiblement un visage anglo-saxon. Ses traits avaient cette expression de gentillesse franche et ouverte qui évoquait immédiatement pour lui un *home* américain, les garçons blonds aux cheveux coupés en brosse et les terrains de sport de l'Université ; elle semblait arriver tout droit du *campus* [...].⁵

L'ensemble du portrait est un enchaînement de stéréotypes, qui dessine une image idéalisée de l'univers que la jeune fille évoque pour le pasteur. Le caractère américain de l'ensemble

¹ Stéphanie, voulant trouver de l'aide au cours de sa périlleuse aventure haddanaise, se réfugie ainsi à l'ambassade des États-Unis où elle commence par s'enquérir de la nationalité de la secrétaire qui la reçoit : « Est-ce qu'elle est américaine ? demanda Stéphanie, car elle avait tellement souffert qu'elle commençait à vouloir rencontrer une âme sœur à qui elle pourrait passer le flambeau. » (*Les Têtes de Stéphanie*.- p. 141.)

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 59.

³ *Id.*- p. 61.

⁴ *Id.*- p. 63.

⁵ *Id.*- p. 65.

est encore accentué par l'utilisation de deux termes non traduits. Le trait principal qui provoque la reconnaissance est une apparence de gentillesse, qui fait partie des éléments communément associés aux Américains. Stéphanie, à son tour, remarque un couple d'Américains dans lequel elle place toute sa confiance, lorsqu'elle tente de sortir de sa périlleuse aventure haddanaise. Elle remarque « le caractère familial [des] bons visages américains »¹ appartenant à un couple de touristes, dont elle avait déjà noté qu'ils « semblaient toujours chercher quelqu'un à qui offrir leur gentillesse »² et, lorsqu'elle leur demande de l'aide, « ils [paraissent] ravis de pouvoir lui rendre service » parce que, ajoute, ironiquement Gary, « les Américains aiment s'entraider à l'étranger, dans des limites raisonnables. Cela souligne, en quelque sorte, le côté audacieux de leur présence à l'autre bout du monde, dans un pays lointain et dangereux. »³

L'*a priori* positif qui préside aux relations entre les Américains à l'étranger n'est toutefois, comme toujours, qu'une apparence première, que la suite de l'aventure vient remettre en question. Le commentaire enthousiaste de Horwat sur l'apparence l'Américaine se heurte immédiatement à la réalité : « en la regardant un peu mieux, et alors qu'il commençait déjà à sourire avec sympathie, il s'aperçut qu'elle était ivre »⁴. Stéphanie, quant à elle, finira par trouver suspecte l'attitude des deux Américains, qu'elle soupçonnera d'être des espions déguisés.

À travers le personnage de Cohn, dans *La Tête coupable*, Gary démonte un peu plus les mécanismes sur lesquels reposent les relations entre Américains à l'étranger, puisque Cohn joue sciemment avec ce code implicite lorsqu'il compose un personnage d'Américain nostalgique pour se jouer d'un couple de vacanciers crédules. La confiance que s'accordent les Américains à l'étranger est intégrée par le personnage dans son acte de parodie générale et il se sert de ces clichés pour escroquer les Américains ; en choisissant d'interpréter un personnage d'Américain, il peut pénétrer lui-même dans ce système, pour le détourner à sa guise, en trompant les attentes de ses prétendus compatriotes. Apercevant « de bonnes chères têtes blanches bien de chez nous »⁵, il y reconnaît les victimes idéales pour sa prochaine mise en scène et feint de se montrer particulièrement ému par sa rencontre avec des compatriotes supposés : « Je ne vous cacherai pas que la vue d'un visage américain me

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 131.

² *Id.*- p. 27.

³ *Id.*- p. 130.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 65.

⁵ *La Tête coupable*.- p. 62.

fait parfois monter les larmes aux yeux »¹, leur annonce-t-il. Cet appel direct à la solidarité entre Américains, en utilisant les mots d'usage, fonctionne comme un message de reconnaissance entre alliés en territoire ennemi – « les gens sont gentils, en général. Surtout les Américains. Ils ne me laissent jamais tomber. C'est le dernier peuple qui ait vraiment le cœur sur la main »², ajoute Cohn –, qui provoque la pitié des touristes³. L'étape suivante, celle de la déception des premières attentes, est alors double. Elle est tout d'abord mise en scène par Cohn, comme le dernier acte de son interprétation, lorsqu'il se déclare atteint de la lèpre. L'efficacité du scénario est renforcée par le fait que Cohn, en s'y prétendant lépreux, souligne que le touriste, même s'il est américain, n'est pas entièrement protégé des influences extérieures. La peur de la maladie, qui menace de transformer le séjour aseptisé en aventure trop réelle, finit alors par surpasser l'habitude d'aider un concitoyen en détresse. Cohn découvre donc que les touristes se sont plaints au directeur de l'hôtel : « Ils se sont plaints ? », s'étonne Cohn. « Naturellement qu'ils se sont plaints, qu'est-ce que vous croyez ! [hurle] Mataoa. Ils ont menacé de me faire congédier par la compagnie parce que je laissais traîner des lépreux ici... » Cohn, prétendant, avec une parfaite mauvaise foi, être « sincèrement choqué » en conclut alors avec ironie : « Ah, les salauds ! ça n'a pas de cœur ! Quel monde ! Je suis complètement écœuré ! »⁴

II.B.2. L'Amérique au bout du monde

Pour les Américains garyens, le monde n'est lisible que s'il est directement associable avec leur propre culture, leurs propres références. Gary, dans les reportages qu'il écrit pour des magazines américains, joue avec cette idée, en rapprochant les pays exotiques qu'il visite de ce qui pourrait être leurs équivalents aux États-Unis. Prêtant son regard à de potentiels touristes, il décrit des éléments à la fois locaux, rehaussés d'une exotique couleur locale, et américains, rassurants dans leur étrangeté contrôlée, comme cette jonque chinoise traditionnelle qui est

¹ *Id.*- p. 63.

² *Id.*- p. 64.

³ Les Américains auxquels Cohn s'adresse prendront ainsi sa défense lorsque le directeur de l'hôtel où il repère ses victimes tentera de s'interposer : « Le directeur de l'hôtel surgit instantanément, observant Cohn comme si celui-ci tenait une bombe à la main./- Monsieur Cohn, je vous ai demandé de laisser mes clients tranquilles.../Jim Chaffee, de Milwaukee, le foudroya du regard./- Fichez-lui la paix, gronda-t-il. » (*Id.*- p. 66.) Deux Américaines auxquelles Cohn avait tenu un discours similaire avaient eu la même réaction : « lorsque Mataoa avait voulu jeter Cohn dehors, les deux dames avaient aussitôt pris sa défense et avaient même remis à ce clochard un chèque de cent dollars ». (*Id.*- p. 61.)

⁴ *Id.*- p. 68.

neither Chinese, nor Thai. It has been built by an American from Ohio, named Evans, and is about to cross the Pacific with the Evans family, a gibbon called Edward Gibbon – what else – a gray rabbit partial to kisses and a dog that has been taught to hoist the American flag.¹

Cette présence américaine au cœur de l'exotisme permet d'y inclure les lecteurs américains, tout en soulignant l'ironie d'une telle apparition au milieu d'un décor des plus dépayés, où même un chien devient un patriote convaincu ; les Américains sont, autour du monde, omniprésents, et y transposent des pans de leurs cultures. De la même manière, une industrie purement locale, celle de la soie, est également due aux œuvres d'un Américain :

The Thai silk industry is a splendor. It was developed by an American, Jim Thompson. A former American agent in China, he had an aura of mystery about him.²

Les éléments qui fondent la culture du pays étranger sont ramenés en territoire connu, par leur comparaison avec des éléments reconnaissables. Les bouddhas, qui abondent à Bangkok, seront donc « the Bangkok equivalent of the American hot dog »³. La promenade dans les rues de Bangkok ou de Singapour est elle aussi rendue plus intelligible au lecteur américain par la mention constante de rues new-yorkaises. La ville de Singapour est un étrange mélange, qui ne semble guère laisser de place à Singapour elle-même : « on the southernmost tip of the Asian continent, lies something that is one-third vacuum, one-third New York's own seventh Avenue, one-third nervous breakdown, and is known misleadingly as the city of Singapore »⁴. Un magasin d'antiquités, qui se présente comme « a treasure house of old world loveliness, synonymous with beauty »⁵, éveille la nostalgie, non par les objets qu'il présente, mais parce qu'il « make[s] you feel back home around Times Square »⁶. Si Bangkok est, quant à elle, suffisamment éloignée du modèle occidental, sa description est toutefois encore introduite par une comparaison avec un univers très américain :

The capital tends to leave one with the impression of the drab downtown in any big American city. The impression is entirely misleading. As soon as you venture inside the web

¹ « ni chinoise ni thaïlandaise. Elle a été construite par un Américain de l'Ohio, nommé Evans, et est sur le point de traverser le Pacifique avec la famille Evans, un gibbon appelé – bien sûr – Edward Gibbon, un lapin gris qui aime les baisers et un chien qui a été dressé à hisser le drapeau américain. » (« The Oriental Hotel of Bangkok ».- *Travel and Leisure*.- octobre/novembre 1972.- p. 103.) Le nom de l'animal est un jeu de mots entre « gibbon », une race de singe, et Edward Gibbon, historien britannique notamment auteur de la célèbre *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*.

² « L'industrie thaïlandaise de la soie est une merveille. Elle a été développée par un Américain, Jim Thompson. Ancien secret agent américain en Chine, il était entouré d'une aura de mystère. » (*Ibid.*)

³ « l'équivalent bangkokoïse du hot dog ». (*Ibid.*)

⁴ « À l'extrême sud du continent asiatique se trouve quelque chose qui est composé d'un tiers de vide, un tiers de la Septième avenue de New York et un tiers de dépression nerveuse, connu de manière trompeuse comme la ville de Singapour. » (« Singapore ».- *Travel and Leisure*.- automne 1973.- p. 42.)

⁵ « une maison aux trésors pleine du charme de l'ancien monde, synonyme de beauté ». (*Id.*- p. 47.)

⁶ « vous donne l'impression d'être de retour au pays, vers Times Square ». (*Ibid.*)

of narrow lanes behind all the local equivalents to our Main Streets and Broadway, you will find yourself in an altogether different world of miniatures shanties bursting with people, teeming with colorful life.¹

Par ces descriptions et comparaisons, Gary dessine sa vision du rapport des Américains aux pays étrangers qui, éloignés de leur patrie, ressentent une perte de repères que seul le renvoi à des éléments américains peut compenser, tandis que, en creux, se révèle une certaine omniprésence américaine qui, en imposant son modèle, finit par détruire toute authenticité locale.

II. C. Du folklore exotique à la réalité

La force des clichés permet de tenir à distance la réalité, qui s'estompe lorsqu'elle leur est confrontée. Stéphanie, en se promenant en touriste dans la ville haddanaise qu'elle visite, en dépasse rapidement les aspects les plus sombres, pour n'en retenir que les éléments conformes aux règles touristiques :

Lorsqu'elle allait vêtue de son tailleur de denim blanc, coiffée d'un chapeau de feutre, à travers la médina, parmi les senteurs de fruits, de menthe, d'encens et de viande grillée, Stéphanie voyait souvent des corps nus et squelettiques étendus dans l'ombre, comme à Bombay. Mais lorsqu'elle se levait à cinq heures du matin, ouvrait les volets et regardait la mer lointaine où le vent gonflait les voiles des premiers boutres de l'aube en route pour Bombay, pour Zanzibar ou Mombassa, la joie qu'elle ressentait avait la fraîcheur de l'enfance.²

Gary souligne la posture distanciée du touriste en accolant ces deux univers dissemblables ; les couleurs de l'exotisme et la noirceur de la réalité du pays sont concomitantes dans la ville mais, comme dans la perception de l'Américaine, ils se juxtaposent sans jamais se mélanger. La vision du touriste américain est une vision partielle et partielle, par laquelle celui-ci perçoit le monde dans un sens défini par avance. L'ultime ironie se trouvant dans le fait que Stéphanie, prête à envisager le Haddan avec légèreté comme une promenade divertissante, est rattrapée par la réalité qu'elle avait si bien oubliée, et son voyage, perdant la facilité d'une excursion touristique, se transforme en drame national, où la jeune Américaine devient l'élément central d'une vaste conspiration. À la scène initiale où Stéphanie, à New York, mangeait son petit déjeuner devant des images idylliques du

¹ « La capitale a tendance à donner l'impression de ressembler au morne centre-ville de n'importe quelle ville américaine. Cette impression est tout à fait trompeuse. Dès qu'on s'aventure à l'intérieur du réseau de ruelles étroites situées derrière les équivalents locaux de nos Main Streets et Broadway, on se trouve dans un monde totalement différent, avec des baraques débordant de gens, grouillant d'une vie colorée. » (« The Oriental Hotel of Bangkok ».- *Travel and Leisure*.- octobre/novembre 1972.- p. 103.)

² *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 19.

Haddan, en « léchant le reste de la confiture d'orange de ses doigts »¹, répond celle où, après les nombreux retournements de situations meurtriers, elle mange « [des] tartines au caviar, en se léchant parfois les doigts »², installée entre un « petit palais qui palpait de tourterelles »³ et les corps décapités d'un groupe de rebelles. Comme Stéphanie, l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* ignore le danger qui pourrait accompagner une visite touristique ; elle choisit de découvrir l'Amérique centrale en s'attaquant en toute candeur aux « ruines de la pyramide de Tzopotatzek, où avaient jadis lieu des sacrifices humains »⁴, qu'il fallait voir « le soir, au moment où la lune se levait », parce que « c'était plus beau à cette heure-là et plus typique »⁵. Et la réalité la rattrape à son tour : le chauffeur de taxi « l'avait entraînée dans un terrain vague et il l'avait violée et lui avait volé son sac »⁶.

Bobo, quant à lui, joue à interpréter un personnage dont il ne retient que l'apparence exotique ; il se rebaptise Abdul Hamid⁷ puis revêt un burnous parce qu'il aime changer d'identité – même si la narration, en suivant le regard de Stéphanie, note que, lorsqu'il « [éprouve] le besoin de s'habiller couleur locale »⁸, il ne parvient qu'à avoir « l'air d'un espion israélien particulièrement nul »⁹. Le costume exubérant, « turbans avec faux rubis et plumes de strass, caftans brodés, pantalons rouges de janissaires et burnous royaux, aux coiffes ceintes de trois anneaux en or, qu'il portait avec une paire de jeans »¹⁰, est composé d'éléments aussi hétéroclites que ceux remarqués par les touristes en terre étrangère, un ensemble kitsch et inapproprié de vêtements et accessoires factices et mal assortis. Ces costumes que Bobo endosse sont pourtant plus que les déguisements colorés qu'il y voit et, seul des quatorze victimes de l'attentat aérien à ne pas être Shahir, il sera décapité parce qu'il « avait adopté sans le savoir un nom shahir et portait un burnous »¹¹.

Le touriste américain ne cherche pas à savoir, à comprendre le pays. Sa réalité lui importe peu – jusqu'à ce qu'elle s'impose à lui. Si le touriste américain veut envisager les pays qu'il

¹ « Stéphanie avait vu passer dans son esprit des caravanes chargées d'or, de gemme et de myrrhe, les fantasias des cavaliers – qu'elle confondait du reste avec celles du Maroc –, des femmes voilées d'une beauté incroyable, dont son imagination écartait d'autorité les voiles, ainsi que des fils de cheikhs d'une allure... enfin, mmm !, faite de courage, de dignité et d'ardeur. » (*Id.*- p. 14.)

² *Id.*- p. 264.

³ *Ibid.*

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 193.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 43.

⁸ *Id.*- p. 41.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*- p. 25.

¹¹ *Id.*- p. 221. La population haddanaise se partage entre deux groupes principaux, les Hassanites, que le dernier coup d'État a mis au pouvoir, et les Shahirs, « les premiers occupants du pays [...] qui sont venus d'Iran ». (*Id.*- p. 23.)

visite comme d'inoffensives cartes postales, le récit se charge, avec une ironie tragique, de remettre en question, de la manière la plus brutale qui soit, cette certitude naïve. Même si les touristes se persuadent que leurs lieux de destination ne cachent pas de dangereuses zones d'ombre derrière de joyeuses apparences, leur statut ne les rend pas invincibles et ils sont finalement punis pour leur hybris. Le monde qu'ils ignoraient est bien réel. Le rapport des personnages américains avec les pays qu'ils visitent, lieux propices à la rêverie lorsqu'ils correspondent à leurs attentes, et cruellement voire dangereusement différents lorsqu'ils révèlent leur visage réel, est conditionné par l'image plus générale de leur pays. Les États-Unis apparaissent en effet également, en une amplification vers le négatif des traits qui nourrissaient l'espoir de certains personnages, comme une grande puissance qui exerce son influence de manière internationale.

CHAPITRE 5

LA PUISSANCE AMÉRICAINE ET SA MISE EN QUESTION

L'image idéale d'une Terre promise est si profondément imprégnée par le rêve américain qu'elle ne peut qu'être décevante : si la puissance américaine peut faire rêver, elle a aussi ses détracteurs, ses maladresses et dysfonctionnements, qui ajoutent des ombres à un portrait trop flatteur. Cette interrogation associée au rôle international des États-Unis est, de plus, liée, chez Gary, à une représentation critique du monde diplomatique, qu'il a lui-même largement fréquenté. Les États-Unis, malgré leur puissance apparente, s'y montrent souvent inaptes à apporter une solution convaincante aux problèmes qui se posent à eux, utilisant surtout cette rhétorique de discours vains qui caractérisent, chez Gary, les relations internationales.

I. Les relations diplomatiques

La puissance américaine se manifeste notamment dans le cadre de l'O.N.U., que Gary critique sévèrement, et dont le gratte-ciel, qui constitue son siège, à New York, est la représentation.

I.A. Le bâtiment new-yorkais des Nations Unies

La charte des Nations Unies, signée en 1945 par 50 pays fondateurs, se donnait pour but d'œuvrer pour la paix et l'entente entre les peuples, et quelques personnages américains placent toute leur confiance dans cette déclaration d'intention. L'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* en recommande ainsi l'usage à Almayo¹, et Stéphanie, qui partage certains aspects de son idéalisme naïf, a également foi dans les Nations Unies : « Elle avait toujours été attirée irrésistiblement par les Nations Unies : l'Organisation brillait à ses yeux d'un faible

¹ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 209.

mais émouvant reflet d'amour entre les peuples. »¹ Cette conviction est, dans un premier temps, celle du Johnnie de *L'Homme à la colombe* qui, lorsque Thinking Horse le rencontre,

revenait de Corée où il s'était vaillamment battu pour les Nations Unies ; il errait depuis plusieurs jours, dans un état de grande ferveur idéaliste, en ce haut lieu de la civilisation, le chapeau respectueusement pressé contre le cœur.²

Mais quelques temps passés dans le bâtiment, à assister à des débats et des réunions, changeront sa ferveur en cynisme.

Gary lui-même a été profondément déçu par son expérience auprès de l'O.N.U., où il a occupé, entre 1952 et 1954, les fonctions de porte-parole de la délégation française. Il dénonce l'absence d'application du principe louable sur lequel reposait la fondation de l'organisation, déclarant par exemple dans *La Nuit sera calme* que, « pour le contenu politique, c'est le viol permanent d'un grand rêve humain »³. À sa suite, plusieurs personnages américains partagent ses désillusions, et tout particulièrement le Johnnie de *L'Homme à la colombe*, ce texte résultant des déceptions de Gary⁴.

I.A.1. Un espace touristique

Le bâtiment même des Nations Unies, qui se dresse dans le ciel new-yorkais, accompagne la mise en question de l'O.N.U. Il apparaît, dans les romans garyens, comme un symbole de l'institution qu'il abrite. La compagne de lutte de Johnnie, une colombe, répond à la même logique : elle est, d'une part, le symbole pur et universel de la paix mais elle reste, d'autre part, un animal bien vivant qui, par sa réalité physique, remet en question la nature de l'abstraction qu'elle incarne. Frankie, retrouvant la pièce où elle vit avec Johnnie s'exclame ainsi :

Et cette colombe qui a encore fait partout... Ne venez plus me parler d'oiseau symbolique ! Je passe mon temps à nettoyer après elle.⁵

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 10.

² *L'Homme à la colombe*.- p. 42.

³ *La Nuit sera calme*.- p. 190.

⁴ Interrogé en 1954, alors qu'il est premier secrétaire d'ambassade à l'O.N.U., sur la possibilité qu'il utilise les Nations Unies dans un roman, Gary déclarait déjà que « It would be impossible to pretend that the U.N. does not exist as a possible theme, as an influence on a writer. It is too full of contrasts, hope, ambitions, despair and hope again to leave a writer unmoved. » (« Il serait impossible de prétendre que les Nations Unies n'existent pas comme un thème possible, comme une influence pour un écrivain. Elles sont trop pleines de contrastes, d'espoir, d'ambitions, de désespoir et à nouveau d'espoir pour laisser un écrivain de marbre. » (Bernard Kalb.- « Trade Winds ».- *Saturday Review*.- 27 février 1954.- p. 6.))

⁵ *L'Homme à la colombe*.- p. 50.

L'origine du bâtiment qui abrite les Nations Unies rappelle encore cette remise en question de l'idéalisme puisque celui-ci « [a] été [bâti] à l'emplacement des anciens abattoirs de New York »¹. Même si « les abattoirs ont été transférés ailleurs »², ce passé cyniquement rappelé par les personnages place d'emblée le gratte-ciel sous de mauvais augures, en le rattachant à un monde matériel très éloigné des belles idées et autres abstractions.

Lieu où viennent s'échouer de nombreuses grandes idées, le siège new-yorkais de l'O.N.U. apparaît comme un décor figé, une œuvre d'architecture – autant de fonctions qui s'attardent avant tout sur la forme de l'édifice. Le bâtiment, visité comme une construction digne d'intérêt, se réduit à son apparence extérieure ; Ann, dans *Les Couleurs du jour*, l'évoque avant tout comme un monument bâti par l'homme, témoignage architectural de son époque, « une formalité de plus, le signe poli d'une civilisation qui soigne son extérieur, une obligation d'urbanisme remplie, comme un musée ou un stade municipal »³. Pour Stéphanie, mannequin des *Têtes de Stéphanie*, il servira d'arrière-plan à des photographies de mode : le gratte-ciel figure en « fond », orné des drapeaux des pays membres qui forment une décorative « forêt », tandis que les délégués y ajoutent une note de couleur exotique, comme ces « délégués africains vêtus de leurs merveilleux vêtements traditionnels »⁴. Le lieu finit par devenir un espace touristique, en conformité avec une société tournée vers le spectacle et la mise en scène, mais aussi avec cette mise en question généralisée de l'institution. Ann a ainsi, dans *Les Clowns lyriques*, « visité la veille de son départ »⁵ l'immeuble onusien, tandis que dans *Les Couleurs du jour*, son père « l'avait menée voir le nouveau gratte-ciel avant leur départ pour l'Europe »⁶ et elle l'avait regardé « avec une curiosité de touriste »⁷. Stéphanie y a d'ailleurs travaillé :

À vingt ans, elle avait eu la chance de se faire embaucher comme guide à l'O.N.U. et pendant tout un été, parcourut ces lieux augustes à la tête d'un troupeau de touristes.⁸

La notoriété du lieu et son rôle international appellent évidemment ces visites, mais l'aspect touristique prime ici sur la fonction véritable des Nations Unies. L'incipit de *L'Homme à la colombe* réduit cyniquement l'O.N.U. à ce rôle purement décoratif. Les Nations Unies y sont pompeusement désignées comme « l'Organisation des Nations Unies », pour

¹ *Id.*- p. 59. Avant la construction du bâtiment en 1949, ce quartier industriel abritait en effet notamment des abattoirs.

² *Ibid.*

³ *Les Couleurs du jour.*- p. 246.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 10.

⁵ *Les Clowns lyriques.*- p. 222.

⁶ *Les Couleurs du jour.*- p. 245.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 10.

introduire un contrepoint ironique au travail de sape dont elles font ensuite l'épreuve. La mission de l'organisation est en effet présentée comme celle d'« un grand centre d'attraction touristique américain »¹, et l'activité qui l'anime semble être due aux touristes en visite plutôt qu'aux délégués, qui y brillent par leur absence :

Des milliers de visiteurs, qu'un flot ininterrompu d'autocars déversaient devant l'entrée Nord, s'engouffraient à l'intérieur sous la direction de guides, s'arrêtaient un moment devant la Salle de Méditation, observaient les quatre-vingt-deux chaises vides qui indiquaient que les quatre-vingt-deux délégués des pays membres avaient d'autres préoccupations, puis partaient résolument à l'assaut du bâtiment principal, d'où ils revenaient éblouis par les réalisations du génie humain dans le domaine de l'art abstrait.²

La transformation de l'O.N.U. en lieu de divertissement est centrale dans *L'Homme à la colombe*, où Johnnie devient lui-même rapidement « l'attraction la plus populaire des Nations Unies »³. Ces dernières peuvent rivaliser avec les grands noms du loisir de masse :

Il était clair que l'Organisation était sur le point de réaliser sa destinée, qui était de devenir la plus grande attraction touristique des États-Unis, malgré la concurrence de Disneyland.⁴

Les visites touristiques dont fait l'objet le gratte-ciel des Nations-Unies le dissocient de sa mission internationale et c'est dans ce lieu tourné vers les apparences qu'Alan Donahue, le diplomate déchu de *The Ski Bum*, pourrait imaginer se reconvertir. Alors que sa fille vient d'évoquer le rôle décoratif qu'il joue en société, où ses prétendus amis l'invitent parce qu'il fait bonne figure et que son statut diplomatique impressionne encore un peu, Alan Donahue déclare en effet avoir postulé à l'O.N.U. :

I had applied for a job with the United Nations. It would have suited me perfectly. I've received a very nice letter from Adlai... There seems to be no opening there right now.⁵

Le regard des touristes venant visiter cette œuvre architecturale s'arrête tout d'abord sur la taille de la « grande cage de verre du gratte-ciel »⁶. *Les Couleurs du jour* multiplient les qualificatifs liés à l'ampleur démesurée de l'édifice : « l'immense bâtiment des Nations Unies »⁷ est une « grande maison de verre »⁸ à l'« immensité verticale »⁹, une « immense

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 11.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 138.

⁴ *Id.*- p. 139.

⁵ « J'avais postulé pour un travail aux Nations Unies. Cela m'aurait parfaitement convenu. J'ai reçu une lettre très sympathique d'Adlai... Il n'y a apparemment pas de poste vacant là-bas pour l'instant. » (*The Ski Bum*.- p. 180.) La citation ne figure pas dans la version française du texte. Adlai Stevenson, démocrate américain, a été ambassadeur des États-Unis auprès de l'O.N.U. entre 1961 et 1965.

⁶ *L'Homme à la colombe*.- p. 11.

⁷ *Les Couleurs du jour*.- p. 245.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

demeure »¹, avec une « immense façade de verre »², qui est « au cœur de la plus grande ville du monde »³. La taille et la forme du building sont celles d'un bâtiment tendu vers le ciel, comme vers une aspiration supérieure ; il représente « un effort de plus vers le ciel d'une ville obsédée par on ne savait quelle platitude terrestre »⁴, « une fuite de plus vers le ciel d'une humanité obsédée par on ne sait quel rêve de l'inaccessible »⁵. Le verre qui compose l'édifice permet de l'ouvrir sur le ciel, comme pour accompagner ces rêves liés à la fondation de l'O.N.U. La colombe de Johnnie s'y laisse prendre et s'échappe de sa garde, « attirée sans doute par l'azur du ciel que l'on apercevait de tous les côtés par les baies vitrées du bâtiment »⁶, mais sa tentative est vouée à l'échec puisque « le bâtiment était construit d'une telle façon que la moindre possibilité, pour l'oiseau, de parvenir à l'air libre, était *a priori* unimaginable »⁷ : la proximité du ciel, et de toutes les aspirations et idéaux qu'il métaphorise, n'est qu'une illusion. L'ouverture du bâtiment vers un infini prometteur est donc constamment remise en question ; le verre qui laisse entrevoir le ciel est en réalité une barrière impossible à franchir qui, par sa transparence trompeuse, multiplie les fausses promesses. Le matériau dont l'édifice est composé relativise en même temps son immensité, en l'entourant d'une apparence fragile. Le gratte-ciel n'a en effet « rien de la triomphale certitude des cathédrales »⁸, il semble, à l'inverse, « à la merci du moindre tremblement »⁹, comme pour accompagner la « foi nouvelle, chancelante et incertaine de vivre »¹⁰ qui lui a donné naissance.

I.A.2. Un bâtiment labyrinthique

Une fois son seuil franchi, le bâtiment des Nations Unies présente son deuxième visage, celui d'un labyrinthe désorganisé et dérisoire. La description de l'activité régnant au sein du bâtiment dans *L'Homme à la colombe* laisse l'impression d'un joyeux désordre qui masque une inefficacité et un absurde bureaucratique où les délégués sont laissés sans pouvoir, occupés à des tâches étranges comme d'agiter des drapeaux à toutes les fenêtres du gratte-

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 247.

³ *Id.*- p. 245.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Les Clowns lyriques.*- p. 222.

⁶ *L'Homme à la colombe.*- p. 96.

⁷ *Id.*- p. 105.

⁸ *Les Couleurs du jour.*- p. 246.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

ciel¹. Les chiffres, omniprésents dans le texte – Johnnie révèle par exemple que le bâtiment compte « trente-deux étages, quatre-vingt-deux pays membres, trois mille neuf cent quatre-vingt-quatre employés, un budget de soixante et un millions de dollars »² –, appuient la critique en soulignant l'ampleur des forces convoquées pour un résultat bien faible.

Le manque d'efficacité général est également matérialisé par le dédale de couloirs qui caractérise le bâtiment, malgré de nombreux grands plans « dont les autorités affichaient ça et là des exemplaires dans le labyrinthe pour permettre aux employés et aux visiteurs de s'y retrouver »³. Le point extrême de ce labyrinthe est composé par la pièce où vit Johnnie : pour le rejoindre, son ami Thinking Horse « [descend] l'escalier roulant jusqu'au premier sous-sol, [gagne] le deuxième sous-sol et [suit] le couloir transversal qui mène à la chambre des machines »⁴, puis il « [descend] au troisième sous-sol et [traverse] l'imprimerie et les ateliers photographiques »⁵, « [s'engage] dans un couloir circulaire, [pousse] une porte et [passe] la tête à l'intérieur », « [ferme] la porte, [traverse] un couloir, puis un autre, [prend] un monte-charge, [descend] au quatrième sous-sol et [débouche] dans un couloir qui [aboutit] à un cul-de-sac »⁶, où sont regroupés des gardes ; « il leur [tourne] le dos, [s'engage] dans un couloir et [s'arrête] devant un plan détaillé du bâtiment qui [occupe] tout un pan du mur » ; il fait basculer le panneau, ouvre une porte et se trouve enfin dans le repère de Johnnie⁷. Cette pièce est perdue tant au sens propre qu'au sens figuré, égarée dans les méandres des couloirs, elle a aussi été oubliée sur les plans. Les trois mètres carrés qui la composent sont un espace mythique né de la mésentente des architectes qui ont conçu le bâtiment. Ce non lieu dont l'existence même est incertaine pour une partie du personnel constitue le seul espace libre de l'édifice, où Johnnie et Thinking Horse peuvent remettre en question les idéaux qui occupent le reste du bâtiment. La pièce est d'ailleurs la seule à ne pas comporter de fenêtre (la tentative de la repérer en postant des employés à toutes les fenêtres sera vaine) ; elle se tient à l'écart des nombreuses vitres.

Pour le dictateur Almayo, l'O.N.U. aura une utilité sans rapport avec ses idéaux : lorsque l'Américaine lui en parle, elle « [découvre] qu'il connaissait fort bien les possibilités qu'il y avait là » et il reconnaît que « c'est très utile »⁸. Mais ses critères sont différents :

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 16. Le but est de trouver la pièce perdue où est installé Johnnie.

² *Id.*- p. 48.

³ *Id.*- p. 66.

⁴ *Id.*- p. 35.

⁵ *Id.*- p. 36-37.

⁶ *Id.*- p. 39.

⁷ Voir Annexe 1.7.

⁸ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 209.

Un de ses meilleurs amis représentait le pays à l'O.N.U. et bénéficiait de l'immunité diplomatique, ce qui signifiait qu'il n'avait pas à passer par les douanes. José avait ainsi pu faire passer plusieurs kilos d'héroïne aux États-Unis. Il avait une grande admiration pour l'O.N.U. La petite avait raison lorsqu'elle lui disait que c'était quelque chose de très utile.¹

Les deux interprétations du rôle des Nations Unies font s'opposer ironiquement l'idéalisme convaincu de l'Américaine et la relecture qu'en propose Almayo, qui inverse les idéaux de la jeune femme pour transformer l'Organisation en plaque tournante d'un trafic de drogue international. L'O.N.U. ne se caractérise ici pas uniquement par son inertie mais elle participe activement à des activités négatives.

À travers cette peinture très noire de l'O.N.U. dans son implantation new-yorkaise, un certain idéal américain est mis en question. La puissance américaine et son action tutélaire sont associées au choix des États-Unis comme lieu d'accueil du bâtiment de l'organisation internationale, et la présence même, sur le sol new-yorkais, de ce bâtiment lié à tant d'idéaux déçus, est, dans l'œuvre garyenne, un rappel de la limite de l'action protectrice des États-Unis. Ce heurt entre idéalisme et réalité représenté par le bâtiment des Nations Unies atteint ses occupants habituels et correspond aussi à un personnage récurrent chez Gary, l'ambassadeur.

I.B. L'ambassadeur américain

L'ambassadeur américain partage les traits généraux liés à sa fonction avec ses homologues étrangers² ; comme eux, il est confronté à des situations insolubles, où une dichotomie douloureuse entre ce en quoi il croit et ce qu'il doit défendre s'impose. Américain, il est, de plus, associé à une grande puissance et est donc particulièrement susceptible d'éveiller la déception lorsque son pouvoir ne se montre pas à la hauteur des attentes.

I.B.1. La puissance américaine appliquée au rôle diplomatique

Le rôle du diplomate américain est en effet d'autant plus délicat qu'il représente un pays dans lequel beaucoup d'espoirs sont placés ; le rôle international des États-Unis est mis en avant, et chacun veut se persuader que, en cas de situation difficile, l'Amérique mettra tout en œuvre pour porter secours à ceux qui en ont besoin.

¹ *Id.*- p. 209-210.

² Le rôle de l'ambassadeur dans l'œuvre de Gary a été évoqué en détails par Mireille Sacotte.- « La figure du diplomate chez Romain Gary ».- *Romain Gary Écrivain-Diplomate.*- Paris : Ministère des Affaires étrangères – adpf, 2003.- p. 20-31.

Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, alors que le pays est emporté par une nouvelle révolution, les différents personnages partagent ainsi un même espoir dans une intervention américaine salvatrice. Le D^f Horwat, qui réclame régulièrement de parler au téléphone à l'ambassadeur américain, promet le courroux de son pays au capitaine Garcia s'il exécute les ordres d'Almayo :

[Si] vous osez fusiller des citoyens américains, nos bombes pleuvront sur votre tête et nous ne laisserons pas pierre sur pierre, jusqu'à ce que les règles de la morale internationale et de la décence tout court soient respectées dans votre maudit pays !¹

Son compatriote, l'avocat Sheldon, rêve comme lui que les États-Unis viennent mettre fin aux incertitudes de leur situation, avec force et de manière définitive, et imagine « la capitale de ce maudit pays en ruine, et sans un seul survivant, dans les nuages de fumée noire soulevés par les bombes américaines »². L'Américaine, elle, alors que, au cœur de cette situation troublée, son destin est incertain, semble rassurée, « comme s'il s'agissait d'un pique-nique, et comme si les *marines* avaient déjà débarqué et étaient en train d'assurer la protection de tous les citoyens américains »³.

Almayo lui-même compte sur une réaction américaine pour survivre au coup d'état qui le condamne à mort, puisqu'il veut utiliser, en les manipulant, les Américains pour renverser ses rivaux. Le scénario qu'il invente repose sur cette foi dans la force de protection américaine ; s'il fusille des citoyens américains, il est persuadé que les États-Unis réagiront immédiatement :

Vous vous rendez compte de l'indignation que cela va faire en Amérique ? C'est un pays civilisé et démocratique, l'Amérique. Ils vont envoyer les *marines* dans les vingt-quatre heures pour protéger leurs ressortissants...⁴

Confiant dans le fait que « le droit international, ça existe, tout de même »⁵ et que « Les États-Unis, c'est quelqu'un »⁶, il attend donc tranquillement la réponse américaine : « ils vont bombarder les rebelles et ces jeunes chiens vont recevoir une leçon qu'ils n'oublieront pas... »⁷. « Je n'ai qu'à téléphoner à l'ambassade des États-Unis »⁸ pour être sauvé, en conclut-il. Quant au capitaine Garcia, qu'Almayo a engagé pour fusiller ses hôtes américains, il décide de ne pas répondre tout de suite aux ordres de son chef, pensant

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 78.

² *Id.*- p. 125.

³ *Id.*- p. 356.

⁴ *Id.*- p. 101.

⁵ *Id.*- p. 106.

⁶ *Id.*- p. 104.

⁷ *Id.*- p. 103.

⁸ *Ibid.*

pouvoir, à son tour, compter sur l'aide et la protection de l'ambassade américaine. Les États-Unis et le secours potentiel apporté par leur ambassade s'associent donc, pour une majorité des personnages, dans tous les camps, à l'image d'un salut providentiel.

Les personnages de diplomates américains, même s'ils représentent une grande puissance, n'ont toutefois généralement, chez Gary, guère de pouvoir réel. L'ambassadeur américain en Amérique latine, alors que le pays traverse une grave crise, est ainsi occupé à dîner avec ses collègues internationaux, réception que vient interrompre brièvement l'entrée fracassante d'Almayo – qui n'obtiendra pas gain de cause et ne recevra ni des États-Unis ni du système diplomatique l'aide qu'il espérait. Aucune des instances supérieures auxquelles il tentera de se référer ne sera à la hauteur de ses espérances.

Le diplomate américain, malgré l'image rassurante dont est entouré le pays qu'il représente, ne diffère pas des autres diplomates en cela que, comme eux, il n'est qu'« un négociateur, un homme de contact à un niveau plus ou moins élevé, un homme de "relations publiques", et un avocat »¹, quelqu'un qui communique sans agir. Les missions diplomatiques réussissent tout juste parfois, par d'heureux concours de circonstances, à profiter de quelques débouchés inévitables. Sans pouvoirs réels, les ambassadeurs américains ne sont « que des observateurs »², comme s'en excuse le supérieur d'Allan Donahue dans un dialogue que Jess imagine avoir avec lui dans *Adieu Gary Cooper*. Dans *The Ski Bum*, son explication était plus développée – et complétée avec cynisme par Jess :

Our job is to observe history in the making, with sympathy and compassion, of course, but from outside. We are observers.
Voyeurs.
You may put it that way.³

Les diplomates américains se retrouvent donc dans un lieu à la mesure de leur rôle très limité, le *Chapeau Rouge*, un restaurant chic et hors du temps que fréquentent « des marché-communards, des banquiers suisses, des diplomates américains et [...] quelques-unes des meilleures call-girls de Genève et de Milan »⁴. Dans cet espace protégé, les problèmes contemporains sont loin et la seule époque qui est évoquée se situe autour des années trente, dans une période qui, au vu des événements à venir, paraît bien tranquille⁵.

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 138.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 106.

³ « Notre travail est d'observer l'histoire en marche, avec sympathie et compassion, bien sûr, mais de l'extérieur. Nous sommes des observateurs./Des voyeurs./On peut dire ça comme ça. » (*The Ski Bum*.- p. 70.)

⁴ *Adieu Gary Cooper*.- p. 148.

⁵ Il s'agit d'une époque « qui ne craignait rien de l'inflation, des dévaluations et des guerres. Une atmosphère de sécurité extraordinaire, avec juste ce qu'il faut de nervosité en Allemagne et dans les Balkans, pour vous rappeler qu'on était quand même vivants. » (*Id.*- p. 146).

Les diplomates choisissent ainsi volontairement de s'abstraire d'un monde où ils ne peuvent guère prendre parti.

Les retournements des situations internationales et des rapports entre les peuples conduisent en effet le diplomate à devoir changer radicalement de point de vue et d'attitude et à composer avec la remise en question constante de ses principes. Son rôle est symbolisé, selon une image fréquente chez Gary, par une cloche de verre, qui permet de voir sans être atteint, et sans pouvoir réagir. Observateur et voyeur, il se tient « sous [sa] cloche de verre en train de regarder le niveau de sang monter autour de [lui] » et « [traverse] de temps en temps le sang dans sa Cadillac pour faire une visite protocolaire »¹.

L'impuissance du diplomate américain à se conformer aux attentes liées au pays qu'il représente est particulièrement sensible dans un épisode que Gary a, dans sa version non fictionnelle, lui-même vécu. En 1946, Gary est envoyé en Bulgarie, comme secrétaire d'ambassade ; il y restera jusqu'en 1948. Pendant cette période, qui marque le début de sa carrière diplomatique, il assiste au basculement progressif mais implacable du pays dans le communisme. À Sofia, il se lie d'amitié avec Nicolas Petkov, le « chef du parti agraire libéral et président de l'Alliance française »². Son opposition au pouvoir lui vaut, en septembre 1947, d'être condamné à mort et pendu après un simulacre de procès. Petkov avait, en vain, espéré une intervention américaine pour empêcher cet assassinat commandité par le pouvoir communiste. Évoquant l'épisode dans *La Nuit sera calme*, Gary déclare que l'ambassadeur américain « [prodiguait] la bonne parole, des contes de fée : les États-Unis allaient venir au secours de la démocratie et de la liberté bulgares »³. Cette confiance dans le pouvoir d'action des États-Unis est conforme au rêve américain, mais la suite se charge de montrer que le diplomate n'appartient pas au monde des contes de fée ; l'ambassadeur « croyait vraiment que Gary Cooper allait venir et que le héros juste, pur et dur allait gagner encore une fois à la fin. Gary Cooper n'est pas venu et Petkov fut pendu. »⁴

Gary, chargé de rédiger le rapport annuel sur la Bulgarie en 1946, y note qu'une double erreur d'appréciation avait été commise : « dès le début, les chefs de l'opposition avaient surestimé l'aide que les Anglo-Américains pouvaient leur apporter »⁵ tandis que, en

¹ *Id.*- p. 105-106.

² *La Nuit sera calme.*- p. 117.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 118.

⁵ Cité dans Jean-François Hangouët.- *Romain Gary : À la traversée des frontières.*- Paris : Gallimard, 2007.- p. 98.

parallèle, « les Anglo-Saxons [pouvaient] bien avoir sous-estimé l'importance que l'URSS attachait à la Bulgarie »¹. Il en conclut :

À la lumière des faits de l'année écoulée, il ne paraît d'ailleurs pas douteux que la même erreur avait été commise à l'autre "bout", c'est-à-dire par les gouvernements anglais et américain. Ils semblent avoir espéré, par des protestations purement formelles traduites par un nombre considérable de notes verbales et une action purement négative [...] pouvoir obtenir un changement tel, qu'il équivaudrait pratiquement à une nouvelle révolution dans la vie politique bulgare.²

Cet épisode marqua durablement Gary ; en Bulgarie, comme le dit Fabrice Larat, « il avait beaucoup appris sur la réalité politique, et les méthodes des partis communistes au pouvoir n'avaient plus de secrets pour lui. En matière de relations internationales, Gary fit désormais preuve d'un réalisme qui ne se démentit pas. »³ Ces constats initiaux faits par le diplomate Gary viendront ensuite nourrir son œuvre, où les relations internationales se feront régulièrement l'écho de ce désenchantement premier.

Petkov fera, par la suite, une apparition dans un roman de Gary : Gary s'en est « [souvenu] vingt ans plus tard, pour tracer le portrait d'un ambassadeur écrasé par le remords dans *Adieu Gary Cooper* »⁴. En transposant son expérience dans la fiction, Gary en change également la donne, puisqu'il imagine les remords du diplomate américain confronté à une situation sur laquelle il ne peut pas influencer – « le remords de l'ambassadeur, là, faisait seulement partie de la fiction... »⁵, ajoute-t-il dans *La Nuit sera calme*. Les États-Unis n'apparaissent pas seulement comme la lointaine puissance qui n'agit pas au moment attendu, mais elles sont également la patrie de l'ambassadeur qui assiste, impuissant, au drame qui se déroule devant ses yeux. Rebaptisé Nicolas Stavrov, le Bulgare qu'il n'a pas pu sauver revient hanter l'ambassadeur Allan Donahue, qui « avait agi de sa propre intuition, selon l'idée qu'il se faisait de son pays »⁶. Mais il s'était trompé en affirmant que les États-Unis réagiraient à la provocation communiste, et avait été « immédiatement réprimandé et rappelé à Washington »⁷. Cette expérience tragique met en question la puissance des États-Unis qui, dans ce contexte diplomatique, faillit à sa mission en ne se portant pas au secours des opprimés. Le drame qui se joue est intimement lié à cet échec

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Farice Larat.- *Romain Gary, un itinéraire européen : Essai biographique*.- Besançon : Georg éditeur, 1999.- p. 75.

⁴ *La Nuit sera calme*.- p. 117.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Adieu Gary Cooper*.- p. 76.

⁷ *Ibid.*

des États-Unis à correspondre à son image, révélant le revers du rêve idéal d'une Amérique salvatrice et toute puissante.

Avant son départ, Allan Donahue sera contraint de dîner cordialement avec les assassins de Stavrov ; les réceptions cordiales, même avec des ennemis personnels, font partie des fonctions du diplomate, qui doit adapter ses règles de morale aux exigences que lui impose la situation. Lorsque le dictateur Almayo se réfugie à l'ambassade de l'Uruguay, l'ambassadeur des États-Unis, présent sur les lieux, s'inquiète ainsi surtout pour sa carrière et pour l'impression que sa proximité avec le dictateur sur le déclin pourra donner de lui – non pas pour des raisons éthiques ou politiques, mais pour son image personnelle. « Le plus terrible, dans la situation », analyse-t-il froidement, au cœur du coup d'état, « c'est qu'on allait dire partout que l'ambassadeur des États-Unis avait dîné avec Almayo aussitôt après sa chute. Le nouveau régime ne le lui pardonnerait pas. »¹

I.B.2. Apparences et jeux de pouvoir

Le diplomate américain est régulièrement envoyé dans des pays en crise, où les dangers se multiplient ; l'ambassadeur américain affecté dans la patrie d'Almayo fera partie des otages du dictateur, pendant une guerre civile, Teddy Henderson, au Haddan, devra également jongler avec les coups d'état et les arrestations. Ces contraintes du métier font de l'ambassadeur américain un homme seul, rarement entouré de sa famille. La femme de Jim Hubbard, consul général en Suisse, est restée aux États-Unis², comme celle de Teddy Henderson, « qui se trouve en ce moment à San Francisco »³, parce que « dans des pays dits "dangereux", [il] ne [pouvait] pas l'emmener... [Il] la [laissait] en Amérique »⁴. Et, lorsque l'ambassadeur est accompagné de sa femme, celle-ci risque de le quitter. La mère de Jess choisit de partir alors que son mari est en poste en Arabie Saoudite, parce qu'« on ne pouvait évidemment pas trouver mieux, dans le genre pays à laisser loin derrière soi, quitte à plaquer mari et fille »⁵. Dans *The Ski Bum*, ce sera Moscou qu'elle ne supportera pas :

Your wife cannot take it. She tells you to resign or else. But by now you are in your late forties and you have a daughter and you don't have the guts to resign from the service and to

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 329.

² *Id.*- p. 105.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 174.

⁴ *Id.*- p. 284.

⁵ *Adieu Gary Cooper*.- p. 77.

look for a job, so your wife leaves you, she's tired of changing lovers all the time, she wants security.¹

Pour une Amérique en pleine Guerre froide, qui envisage l'U.R.S.S. et le communisme comme ses ennemis affirmés, le choix de Moscou est particulièrement significatif. Pour le lectorat américain, la ville russe pourra représenter, plus que pour un public français, un lieu inhospitalier, qui rendra d'emblée compréhensible la volonté de la femme de l'ambassadeur de rentrer au pays.

Dans cet univers où les impressions et les discours comptent plus que les actes, les apparences sont fondamentales. Associé à l'omniprésente société du spectacle, le diplomate risque, après quelques temps passés dans la Carrière, de devenir « une marionnette parfaitement articulée, bien habillée, polie, souriante, mais complètement creuse à l'intérieur, qui évoque les raouts d'autrefois »². Deux des ambassadeurs américains de l'œuvre, Allan Donahue dans *Adieu Gary Cooper* et Henderson dans *Les Têtes de Stéphanie* partagent ainsi la même apparence rassurante, chaleureuse et sympathique. Allan Donahue, qui ne peut influencer sur les situations internationales, se contente de donner l'illusion d'une maîtrise parfaite, et son apparence devient l'écho ironique de sa fonction ; lui qui représente une grande puissance sans pouvoir effectivement agir en son nom est

un très bel homme, encore, d'allure jeune, au regard rieur, et l'on était immédiatement frappé par l'impression de force tranquille et d'assurance qui émanait de lui ; on se sentait en présence d'une autorité intérieure, d'un self-control absolu [...].³

De même que le bâtiment des Nations Unies finit par apparaître comme une coque vide, tout juste bonne à attirer les touristes, l'aspect extérieur de l'ambassadeur américain symbolise l'essentiel de ses activités diplomatiques. Allan Donahue remplit à cet égard bien son rôle, il est « le parfait-homme-silhouette, l'Américain sans l'Amérique, quoi »⁴, qui mériterait « un premier prix de l'étalage, rue du Faubourg-Saint-Honoré »⁵. Réduit à son apparence, il ne joue qu'un rôle décoratif, dont il imagine, avec ironie, une débouchée logique, lorsqu'il déclare à sa fille avoir découvert sa nouvelle carrière :

En feuilletant des magazines, il m'est apparu que je pourrais gagner assez bien ma vie comme mannequin, ils me semblent rechercher les hommes mûrs et distingués, genre

¹ « Votre femme ne le supporte pas. Elle vous demande de démissionner, sinon... Mais vous avez maintenant pas loin de cinquante ans et vous avez une fille et vous n'avez pas le cran de quitter le service et de chercher un travail, alors votre femme vous quitte, elle est fatiguée de changer tout le temps d'amants, et elle veut de la sécurité. » (*The Ski Bum*.- p. 69-70.)

² *La Nuit sera calme*.- p. 141.

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 95.

⁴ *Id.*- p. 198.

⁵ *Id.*- p. 95.

"tempes grisonnantes". Schweppes, Camel, Bourbon, ou quelque chose comme ça. Ne serait-ce que pour prouver qu'Allan Donahue est encore capable d'étonner le monde.¹

Conscient des limites de sa profession, Allan Donahue envisage le rôle de diplomate avec cynisme, percevant le métier suivant une autre forme de logique. La diplomatie n'étant finalement, telle que la décrit Gary, qu'un art de la représentation, l'ambassadeur américain entérine cette logique en plaçant ironiquement la pratique des cocktails au sommet des actions diplomatiques. Sortant de cure de désintoxication et prêt à réinvestir ses fonctions, il annonce à fille ses bonnes résolutions pour son retour en poste, qui se réduisent à quelques clichés faciles qui parodient le rôle diplomatique :

[J]'ai pris une décision capitale. Je me suis un peu laissé aller sur le plan professionnel. Je n'ai pas servi, ces temps derniers, les objectifs de notre politique étrangère assez résolument. Nous allons donc donner un grand cocktail, comme cela se fait d'habitude dans ces cas-là. Si j'ai bonne mémoire, notre dernier cocktail était pour le Mur de Berlin. Je veux dire contre. Rien d'extravagant, une centaine de personnes, pour montrer que nous existons.²

Dans cette vision cynique du métier de diplomate, les actes sont sans importance, puisqu'ils ne sont, de toute manière, pas suivis de conséquences. Atteignant une forme nécessaire de détachement, l'ambassadeur américain adopte une logique parallèle en acceptant que sa profession ne soit qu'un élément distancié d'une société du spectacle. La cause servant d'excuse pour donner une réception est presque accessoire, pour ou contre le mur de Berlin, l'important étant surtout d'être présent. L'échange qu'Allan Donahue a avec sa fille se poursuit avec le même humour noir lorsque Jess s'enquiert d'une potentielle réaction officielle au mur de Berlin qui, depuis leur dernier cocktail, n'a pas disparu :

- Je voudrais tout de même savoir ce que la diplomatie américaine compte faire pour mettre fin à cette horreur du Mur de Berlin.
- Elle ne va pas inviter les Russes à notre cocktail, voilà ce qu'elle va faire.³

La seule position que l'ambassadeur s'autorise à prendre est personnelle, et leur dialogue qui réduit les problèmes internationaux à quelques questions pratiques s'achève sur cette unique affirmation :

- Est-ce que l'Amérique ne peut vraiment *rien* faire ?
- J'ai promis aux médecins de ne plus toucher à l'alcool. C'est la seule déclaration que je suis prêt à faire en ce moment.⁴

¹ *Id.*- p. 99.

² *Id.*- p. 100.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

I.B.3. La vie brisée du diplomate américain

Face aux clivages qui leur sont imposés, les diplomates qui conservent leur sensibilité humaine et sont incapables d'accepter autant de compromis tragiques cherchent des échappatoires, notamment dans l'alcool. La cloche de verre, protectrice mais impossible à franchir, finit par briser ceux qu'elle abrite. Les diplomates éprouvent en effet des difficultés à « vivre des années et des années dans un état de distanciation permanent, de passivité, de neutralité – soudain quelque chose craque à l'intérieur »¹. Dans *The Ski Bum*, alors que son père vient d'être licencié, Jess décide ainsi d'aller trouver son chef, Hobbard, pour lui demander des explications. Imaginant par avance les réponses évasives qu'il ne pourra manquer de lui apporter, elle se contente finalement, avec une lucidité cynique, d'inventer leur conversation plutôt que de lui rendre réellement visite. Dans son plaidoyer pour son père, elle résume sa carrière, évoquant une succession de postes en des pays très divers qu'accompagne, en un inéluctable parallèle, une lente descente aux enfers². Alan Donahue, qui croise plusieurs fois la carrière de Gary, à La Paz en Bolivie³, ou en Bulgarie⁴, est chaque fois confrontée à des circonstances extérieures ou personnelles qui soulignent son manque de maîtrise des situations qu'on lui impose. Les affres de la politique internationale, l'ennui d'un poste sans intérêt auquel l'a condamné une réaction morale trop forte⁵ ou les dettes consécutives au train de vie que réclame sa fonction poussent chaque fois un peu plus le diplomate américain vers la boisson.

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 140.

² Dans *Adieu Gary Cooper*, Jess se contente d'affirmer, avec beaucoup moins de détails, qu'« ils ne peuvent quand même pas congédier un homme après trente ans de services, dix-sept postes... » (*Adieu Gary Cooper*.- p. 105.)

³ Le parcours du diplomate américain commence par « La Paz, Bolivia. The highest capital in the world. Fourteen thousand feet. Four years. You can hardly breathe, but it helps to drink a little. » (« La Paz, en Bolivie. La capitale la plus haute du monde. Quatorze mille pieds. Quatre ans. On peut à peine respirer, mais ça aide de boire un peu. » (*The Ski Bum*.- p. 69))

⁴ Alan Donahue passe trois ans « behind the Iron Curtain, during the worst period of the cold war » (« derrière le Rideau de fer, pendant la pire période de la Guerre froide » (*Ibid.*))

⁵ Lorsqu'il demande son rappel après la pendaison de Stavrov, sa requête est interprétée comme « a sign that you overidentify with the interests of the country you are accredited to ». (« un signe que vous vous identifiez trop aux intérêts du pays auprès duquel vous êtes accrédité ». (*The Ski Bum*.- p. 69.)) Il est donc envoyé à Habad, « which is no country at all, so you can't identify with anything except sand and flies. A hundred and fifteen degrees of heat all year round, and so you drink a little more than you used to ». (« qui n'est pas un pays du tout, donc vous ne pouvez vous identifier à rien, si ce n'est au sable et aux mouches. Cent quinze degrés [Fahrenheit] de chaleur toute l'année, donc vous buvez un petit peu plus que vous n'en aviez l'habitude ». (*The Ski Bum*.- p. 69.)) Dans le scénario *Millions of dollars* – où Jess rencontrait vraiment Hobbard plutôt que d'imaginer leur conversation – ce lieu difficilement identifiable qu'est Habad était situé en Arabie, et Allan Donahue se rendait ensuite au Congo puis dans le Golfe Persique. (*Millions of dollars*, scénario.- avril 1963.- Conservé à la Library of Congress, Washington.)

Jess en conclut qu'il serait difficile de trouver un « ambassadeur des États-Unis qui n'a pas un *drinking problem*. Ils boivent tous. Le métier n'est pas supportable sans ça. »¹ D'autres se tournent vers des solutions plus radicales comme « cet ambassadeur des États-Unis à Tokyo, un homme remarquable, du reste, et un nom illustre, qui faisait une petite tentative de suicide de temps en temps »². Le père de Jess est l'un de ces idéalistes déçus, qui boivent pour empêcher la réalité d'être trop violemment présente. Sans cette part de conscience qui l'empêche de faire des compromis, Alan³ Donahue aurait peut-être eu une vie plus facile, comme le remarque avec ironie sa fille : « I sometimes wish you were a son of a bitch, Father. We could have been so happy. And then Mother wouldn't have left you, I suppose. »⁴ Le diplomate a, en effet, chez Gary, deux options. Soit il accepte sans réagir les jeux de pouvoir qui se déroulent autour de lui, où il n'est guère plus qu'un pion décoratif, soit il garde une conscience, questionne les actions et inactions qu'il doit malgré lui cautionner, et finit, d'une manière ou d'une autre, par craquer.

Allan Donahue et Teddy Henderson, tout en se ressemblant, représentent deux modes parallèles de réaction aux difficultés du métier. Proches physiquement, avec un air sympathique conforme à leur rôle de représentation, ils diffèrent surtout par leur relation à l'alcool : si Allan utilise à part égale l'alcool et l'humour pour supporter la pesante cloche de verre qui l'entoure, Teddy se réfugie dans une ironie permanente. Jouant avec les apparences et les retournements de situation, il est parvenu, contrairement à bien de ses collègues, à rester maître de lui-même ; comme s'en étonne Rousseau, il n'a pas l'un des vices récurrents des diplomates en fin de carrière : « il devait avoir une sacrée force de caractère pour ne pas être devenu un alcoolique »⁵ – à moins que, comme il le suggère finalement, « le calme proverbial du grand spécialiste des "situations difficiles" [ne soit] le signe d'une démente qui, sous des symptômes aussi sereins, aurait réussi à passer inaperçue du Département d'État »⁶. L'absurdité des apparences diplomatiques serait alors complète.

À son aise au milieu de ce grand jeu d'adaptation, il trouvera une fin d'un autre genre, en étant envoyé dans un pays diamétralement opposé au Haddan en pleine révolution, la

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 105.

² *Ibid.*

³ Le prénom du diplomate américain est orthographié avec deux l dans *Adieu Gary Cooper* et un seul dans *The Ski Bum*.

⁴ « Parfois j'aimerais que tu sois un salaud, Père. On aurait pu être tellement heureux. Et alors Mère ne t'aurait pas quitté, je suppose. » (*The Ski Bum*.- p. 58.)

⁵ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 146.

⁶ *Id.*- p. 154.

Norvège. Henderson, au moment d'être muté, se rappelle avec émotion les moments forts de sa carrière, des « cocktails Molotov sur [sa] voiture en Irak »¹ au « général Amin, en Ouganda, [qui lui] a personnellement craché dessus... »² Sorti de ces pays « stimulants, vivants, vibrants d'une vie riche en événements de toutes sortes »³, il craint de ne pas « pouvoir tenir le coup »⁴. Le calme plat⁵ est, paradoxalement, aussi dangereux pour l'ambassadeur américain que l'excès d'événements ; il constitue déjà pour Alan Donahue une étape dans l'accroissement de son alcoolisme et sera fatal à Teddy Henderson puisque, comme l'indique laconiquement la dernière phrase du texte : « Henderson mourut d'une crise cardiaque en Norvège »⁶.

Les diplomates, en conclut Gary, sont de lointains observateurs, qui se donnent des apparences rassurantes ; ils « ménagent, rassurent, promettent que ça ira mieux, que c'est guérissable. Ils prennent le pouls, la tension, la température, font bonne impression, font des rapports, inspirent confiance aux malades, signalent les défaillances, les états critiques et s'aperçoivent même parfois de la mort du malade »⁷ – plus proches en cela, même lorsqu'ils représentent les États-Unis, des médecins des comédies de Molière que de représentants actifs de l'une des grandes puissances du monde contemporain.

II. Le rôle international des États-Unis

La définition de la puissance américaine s'établit aussi par opposition avec les autres puissances, parmi lesquelles l'U.R.S.S. occupe une place centrale. Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis et l'U.R.S.S. entament un autre genre de guerre et « à la paix tant espérée succède un duel implacable, recourant à tous les coups hormis une conflagration mondiale : la Guerre Froide »⁸ ; « désormais, c'est cette lutte d'influence qui va dominer, de longues années durant, l'histoire américaine, parallèlement à la

¹ *Id.*- p. 283.

² *Id.*- p. 284.

³ *Id.*- p. 283.

⁴ *Ibid.*

⁵ Gary lui-même semble avoir vécu l'ennui de certaines missions : évoquant son poste en Suisse dans *La Nuit sera calme*, il décrit Berne comme « un de ces endroits où tout se passe toujours ailleurs » (*La Nuit sera calme*- p. 164), qui laissera « un blanc de dix-huit mois dans [sa] mémoire » (*Id.*- p. 162).

⁶ *Les Têtes de Stéphanie*- p. 290.

⁷ *La Nuit sera calme*- p. 135.

⁸ Pierre Mélandri.- *Histoire des États-Unis depuis 1865*.- Paris : Nathan, 1996.- p. 159.

généralisation triomphante de l'"American Way of life" dont elle est, au demeurant, indissociable »¹.

II.A. Les grandes puissances

II.A.1. La Guerre froide

Les deux puissances qui se partagent la tâche de libérer l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale deviennent, dès le lendemain de la guerre, deux formes parallèles de menaces potentielles, qui reviennent, dans les discours des personnages, comme un leitmotiv obsédant. L'opposition entre les deux pays qui dominent la politique internationale appartient à ces vaines idéologies qui séparent les êtres humains au lieu de les rapprocher dans leur humanité commune ; Tulipe, lorsqu'il décide de partir s'installer loin du monde civilisé, est ainsi arrêté dans son élan par une question cruciale : quel drapeau planter sur son futur lieu d'habitation ? Et, « après avoir hésité pendant quinze jours entre un drapeau américain et un drapeau russe, il [fait] soudain une nouvelle crise de dépression »². La différenciation forcée entre les deux camps figure en tête de l'un des discours de Johnnie Cœur, lorsqu'il présente son message d'un idéalisme parodique : « pourquoi cette distinction cruelle entre l'Est et l'Ouest, entre Russes et Américains, entre noirs et blancs, entre communistes et capitalistes ? »³ – la deuxième version de *Tulipe* anéantit d'ailleurs ces distinctions en les rendant vaines, puisque l'une des notes apocryphes, dressant la liste de références devenues obsolètes, cite la liste suivante, dont l'hétéroclisme conduit à un effet comique : « Américain, Russe, idéologie, cœur, sacrifice, pizza, tata, Hitler, Résistance, héros, vase de nuit, etc. »⁴

Les relations américano-russes, dans leur complexité et leurs nombreux conflits, ne sont pas tant un sujet central pour les personnages garyens qu'un arrière-plan toujours présent. Elles figurent parmi les éléments pesants de la société américaine que Lenny cherche à fuir, résumés dans *The Ski Bum* par une succession de mots, de concepts et d'idées reçues qui associent tous les problèmes centraux symbolisant, à ses yeux, les États-Unis contemporains : « Cuba. Russia. Missiles. Demography. Vocabulary. Don't ask what your country can do for you, ask what you can do for your country... They really were after your

¹ *Ibid.*

² *Tulipe*.- p. 88.

³ *Johnnie Cœur*.- p. 86.

⁴ *Tulipe*.- p. 15.

ass. »¹ La menace russe est vue comme omniprésente, pour les Américains, comme dans cette interprétation de la mort d'un homme politique américain dans *La Tête coupable* : « Forrestal, le ministre de la Défense sous Truman, s'était jeté par la fenêtre du onzième étage au cours d'une crise de folie subite parce qu'il voyait les Russes débarquer. »² Pour Lenny, elle n'existe toutefois que comme une autre de ces « idéologies »³ qu'il cherche à éviter – sauf lorsque, ironiquement, elle peut venir le sauver d'une situation embarrassante. Alors qu'il est surpris par le père d'une jeune fille avec laquelle il vient de passer la nuit, il s'en sort en utilisant sa nationalité américaine comme une armure protectrice, ornée de tous les stéréotypes les plus rassurants ; le père s'inquiète : « Est-ce que vous croyez que nous allons avoir une guerre à cause des bases de lancement russes à Cuba ? » Et Lenny, jouant les Américains idéaux, revisitant la situation internationale selon une logique subvertie, lui

[sert] une dose maison de ce vieil optimisme américain, qu'ils ont en Europe. D'abord, pas de guerre, à Cuba, et ensuite, on allait la gagner, parce que nous autres, Américains, on n'a jamais perdu une guerre. D'ailleurs, au Vietnam, c'est le dernier quart d'heure, on a pratiquement gagné, tous les généraux du Pentagone sont d'accord là-dessus, il suffit maintenant d'attendre que l'ennemi se rende à l'évidence.⁴

Le pays que Gary décrit au sein de cette nouvelle forme de guerre ne ressemble plus à l'Amérique qui fait rêver ses personnages ; il a l'aspect d'une grande puissance engagée dans une lutte vaine et circulaire, qu'il décrit de manière parodique.

L'absurdité de l'opposition formelle entre États-Unis et U.R.S.S. est notamment illustrée dans *L'Homme à la colombe*, où les réactions des journalistes internationaux à l'histoire de Johnnie sont intimement liées à ces luttes politiques. Les journalistes des deux camps ne sont pas tant intéressés par l'affaire que par la possibilité de discréditer la puissance ennemie, et l'orientation de leurs articles varie en fonction des prises de positions adverses. Gary démonte, à travers la caricature qu'il propose des articles écrits par les différents journalistes, le mécanisme de fonctionnement des services de presse auxquels ils sont rattachés. Le délégué russe, qui lance l'affaire en se réjouissant de l'apparition de Johnnie, possède lui-même un nom parodique, qui le rattache à quelques clichés évoquant son origine. Son double prénom, Ivan Ivanovitch, est très russe tandis que son nom, Aïda-

¹ « Cuba. La Russie. Les missiles. La démographie. Le vocabulaire. Ne vous demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous, demandez vous ce que vous pouvez faire pour votre pays... Ils en avaient vraiment après vos fesses. » (*The Ski Bum.*- p. 155.) La phrase « ask not what your country can do for you – ask what you can do for you country » est une citation du discours inaugural du nouveau président Kennedy, en janvier 1961.

² *La Tête coupable.*- p. 324. James Forrestal fut effectivement le secrétaire de la Défense américain pendant la présidence de Truman ; hospitalisé pour surmenage en 1949, il est retrouvé mort, défenestré, en mai de cette année.

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 109.

⁴ *Id.*- p. 41.

Oukhniem, est tiré du refrain d'un chant traditionnel russe, celui des Bateliers de la Volga, repris notamment par Chaliapine, le chanteur auquel s'identifie Gary dans *La Promesse de l'aube*¹. À travers son identité stéréotypée, le personnage est défini comme représentatif de sa patrie d'origine et donc particulièrement à même de délivrer le message idéologique qui lui sera associé.

Les arguments des deux camps, en poussant à l'extrême les clichés découlant de convictions attachées aux deux pays, sont tournés en ridicule. Le télégramme initial du délégué russe propose donc un scénario qui semble aberrant, mais dont l'argumentation est construite avec une apparence de logique, et dont les arguments utilisent le vocabulaire codifié lié aux idéaux communistes :

L'Occident capitaliste, devant les progrès foudroyants du socialisme dans le monde, tend de plus en plus à fuir la réalité et à se réfugier dans l'idéalisme, écrit-il.
Il est parfaitement possible que la grève de la faim du jeune idéaliste soit suivie en masse dans tout le pays.
Dans ce cas, l'économie américaine serait immédiatement désorganisée.
La consommation tomberait verticalement et la production subirait un contrecoup évident, surtout si la grève s'étend dans les usines, ainsi qu'il est permis de l'espérer.²

Ce premier message, conformément à la logique d'opposition annoncée par le texte, est suivi de répliques successives des Américains et des Russes, chacun puisant, pour s'écarter de son opposant, dans un fonds arrêté d'idées et de concepts. Johnnie, félicité par la presse russe, devient, pour la presse américaine, un pan du « grand plan soviétique de démoralisation de l'Occident et de sabotage de la puissance matérielle américaine »³, un « membre de la cinquième colonne communiste »⁴, un « agent provocateur »⁵. Le cynisme de ce jeu de faux-semblants atteint son paroxysme lors d'un ultime renversement : les Russes s'aperçoivent que pour soutenir efficacement Johnnie dans l'espoir qu'il décrédibilise les États-Unis, ils doivent non pas le présenter positivement, mais s'opposer à lui. Alors seulement les États-Unis accepteront Johnnie comme héros, celui-ci pourra prendre toute son ampleur et servir leur cause.

Les relations entre les deux puissances, perçues à travers ce filtre parodique, se transforment en jeux d'enfants capricieux dont les prétentions sont ridiculisées par un abaissement parodique. Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, pourra ainsi résumer la crise des missiles de Cuba :

¹ *La Promesse de l'aube*.- p. 99-101.

² *L'Homme à la colombe*.- p. 90.

³ *Id.*- p. 106.

⁴ *Id.*- p. 107.

⁵ *Ibid.*

Apparemment, quelque chose se passait à Cuba, à cette époque, ou ne se passait pas, une guerre qui devait avoir lieu, mais ça n'avait pas marché, les Russes ne voulaient pas jouer, ils avaient repris leurs billes.¹

Les mystères de la politique internationale laissent particulièrement perplexes les quelques personnages jeunes ou naïfs qui y sont confrontés et qui interprètent en les évoquant le rôle du « naïf ingénu » qui permet, comme le dit Philippe Hamon, de faire naître l'ironie, qui « s'en sert comme d'un masque et d'un truchement »². Lenny mentionnant Cuba ou Léonce rapportant des rumeurs de guerre – « Avec les Russes, ou les Américains, je ne sais plus très bien. Tu trouves pas ça marrant, leurs histoires ? »³ – participent à cette relecture ironique. Quant à Henderson, l'ambassadeur américain au Haddan, il compare la demande du ministre des affaires étrangères haddanais – « Les États-Unis doivent nous fournir des armes atomiques »⁴ – à une anecdote familiale : « ce matin même, son fils, âgé de sept ans, lui avait demandé lui aussi des armes atomiques »⁵. Relues à travers ce filtre, les relations internationales voient leur gravité atténuée.

L'une des représentations des « rapports si complexes qu'[entretiennent] les États-Unis et l'U.R.S.S. »⁶ est construite sur un paradoxe parodique ; l'opposition entre les deux pays est tellement omniprésente qu'elle finit par perdre son sens. La lutte entre les deux camps, dans sa constance, devient un élément rassurant par sa stabilité même. L'ennemi russe est, pour les Américains, si convenu et habituel, qu'il en semble familier. De même que, dans *Charge d'âme*, le major Little revêt l'apparence d'un Anglais typique, s'en « [tenant] à des clichés connus et sûrs »⁷ pour permettre à ses compagnons de mission de ne pas avoir de surprises, l'opposition éternelle entre Russes et Américains permet à chacun de connaître son adversaire. Le président américain, en pleine interrogation bilatérale sur l'avenir de la dangereuse création de Mathieu, trouve un certain réconfort dans ses rapports avec les Russes qui cherchent, avec lui, une réponse au problème :

Dès qu'il vit les Russes sur l'écran, le Président éprouva un sentiment de soulagement, comme s'il se retrouvait enfin parmi de vieux amis. Ce sentiment, nouveau pour lui, l'envahit de façon si imprévue et, à ses yeux, indigne, qu'il dut lutter pendant quelques instants contre lui-même pour retrouver sa méfiance et son hostilité naturelle envers ces

¹ *Adieu Gary Cooper.*- p. 39.

² Philippe Hamon.- *L'Ironie littéraire.*- Paris : Hachette, 1996.- p. 118.

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 188.

⁴ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 146.

⁵ *Id.*- p. 146-147.

⁶ *L'Homme à la colombe.*- p. 95.

⁷ *Charge d'âme.*- p. 233.

gens-là. Il n'avait pas à chercher un quelconque réconfort auprès d'eux. Sa force et sa sécurité étaient là, tout autour de lui. C'était le peuple américain.¹

On retrouve dans ce rapprochement des contraires la certitude, que montrent beaucoup de personnages garyens, d'une ressemblance ultime entre les différents peuples, amis ou ennemis, tel Mathieu expliquant à sa manière au colonel Starr, chargé par l'armée américaine d'« assurer sa sécurité »², pourquoi il l'a immédiatement identifié lors de leur première rencontre :

- Félicitations ! dit Starr en riant. Quel œil de lynx ! C'est un peu vexant d'être repéré aussi facilement.
- Une tête d'Américain pur et dur, ça se reconnaît entre mille, dit Mathieu.
- Merci. J'en avais assez de m'entendre dire que j'avais une gueule de Prussien.
- Ça revient au même.
- Starr plissa les yeux ironiquement.³

La lutte américaine contre le communisme prend l'aspect d'une routine bien rodée, où chacun connaît sa place, dont chacun connaît les enjeux. Lorsque l'un de membres communistes du groupe est soupçonné de trahison, l'Américain Starr s'exclame : « Si nous autres, Américains, ne pouvons même plus faire confiance à un brave communiste [...], où allons-nous ? »⁴ Cyniquement, dans cette lutte incertaine, les structures de la Guerre froide deviennent le seul point stable. Les relations ambiguës entre les deux puissances sont résumées, dans plusieurs textes, par des « gentlemen's agreements » qui finissent par les définir. Le premier, qui apparaît dans *L'Homme à la colombe*, détermine la position que chacun doit adopter non par rapport à des idéaux personnels, mais pour répondre en s'y opposant aux choix de l'adversaire :

Nul n'ignore en effet qu'il existe entre les États-Unis et l'U.R.S.S. un *gentlemen's agreement* qui permet à ces deux grandes puissances de ne jamais être d'accord sur rien et de ne jamais adopter le même point de vue sur les affaires du monde, ceci afin de ne pas donner à leurs opinions publiques respectives l'impression d'un "nouveau Munich" et de ne pas créer un état d'effolement et d'insécurité dans leurs populations ni parmi leurs divers alliés et satellites.⁵

Le ton parodique de l'explication accompagne un regard distancié qui offre une caricature des discours des deux puissances. La systématisation arbitraire de ces divergences d'opinion propose une lecture cynique des relations internationales qui, en les critiquant, souligne l'ineptie de la Guerre froide. Cette règle générale qui efface les convictions précises de chacun pour ne conserver que la structure d'opposition entre les deux pays est

¹ *Id.*- p. 206.

² *Id.*- p. 81.

³ *Id.*- p. 84.

⁴ *Id.*- p. 191.

⁵ *L'Homme à la colombe.*- p. 115.

suivie attentivement par les délégués des Nations Unies, qui n'agissent jamais avant d'avoir vérifié les positions américaines et russes, pour ne pas risquer de se ranger dans le mauvais camp :

On a demandé aux délégués de faire quelque chose, mais ils ont dit qu'ils doivent demander d'abord à leurs gouvernements et qu'il faut d'abord élucider qui est avec qui, et quelle est la position des États-Unis là-dedans, et puis celle des Russes, pour ne pas se trouver tous par hasard du même côté.¹

Ce désaccord de principe conduit, en un ironique retournement, à une proximité de fait : Russes et Américains doivent apprendre à se connaître et entretenir des relations de proximité pour ne pas tomber, par mégarde, d'accord.

Un gentleman's agreement d'un autre genre complète le premier, un journal étudiant venant, dans *La Tête coupable*, suggérer un accord particulier entre les deux puissances :

En janvier 1966, l'éditorial du journal des étudiants de Berkeley, le *Free Speech*, disait cyniquement : "Il serait peut-être beaucoup plus simple que les grandes Puissances s'entendent au cours d'une conférence sur les noms et le nombre de savants que chacune d'entre elles se chargeraient de supprimer elle-même, pour respecter l'équilibre de la terreur' et en vertu de cette espèce de nouvel accord de Genève."²

La suggestion est reprise en des termes similaires dans *Charge d'âme* :

En janvier 1971, l'éditorial du journal des étudiants de Berkeley, le *Free Speech*, suggérait aux grandes puissances de conclure un *gentleman's agreement* : une commission *ad hoc* déterminerait chaque année les noms et le nombre de leurs propres savants que les pays signataires s'engageraient à supprimer eux-mêmes afin de préserver l'"équilibre de la terreur", en vertu de cette espèce de nouvel accord d'Helsinki.³

Les personnages ayant une certaine importance, politique, comme le dictateur Almayo, ou scientifique, comme le savant Marc Mathieu, sont entourés d'espions reconnus ou de proches qui rapportent leurs faits et gestes aux puissances influentes, parmi lesquelles les États-Unis figurent à une place centrale. Le capitaine Garcia, qui travaille pour Almayo, est « à la solde de l'attaché militaire américain et [il] communiquait de temps en temps à ce dernier des petits tuyaux sur le Palais »⁴, Diaz « trahissait Almayo et rapportait depuis longtemps à ses ennemis et aux ambassades étrangères tout ce qui pouvait les intéresser »⁵, tandis que l'Américaine est persuadée que « le consul des États-Unis ne cherchait qu'à l'utiliser pour avoir des renseignements sur ce qui se passait »⁶. Mathieu, dans *Charge*

¹ *Id.*- p. 111.

² *La Tête coupable.*- p. 330.

³ *Charge d'âme.*- p. 84.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 75.

⁵ *Id.*- p. 385.

⁶ *Id.*- p. 219.

d'âme, a, lui, une petite amie américaine, May, qui rapporte ses faits et gestes aux Américains¹, puis aux Russes, avec l'accord de Mathieu.

Les relations entre les grandes puissances, particulièrement les États-Unis et l'U.R.S.S., semblent reposer sur une méfiance partagée et des actes d'espionnage généralisés. Dans *La Tête coupable*, lorsque Cohn demande à Tamil, espion français déguisé en prêtre, si « il y a quelqu'un à Tahiti qui [n'est] pas une barbouze », Tamil lui répond : « Sûrement », « avec une conviction qui [paraît] à Cohn suspecte, parce que excessive »². Tchong Fat, l'agent quadruple, qui travaille en même temps pour toutes les forces en présence, apporte l'ultime touche parodique à cette vision cynique des relations internationales. Il espionne pour les Chinois parce qu'ils tiennent « onze membres de [sa] famille » en otage ; pour les Américains « par conviction », « contre les rouges » ; pour les Français parce qu'il est « patriote » et pour les Russes parce qu'ils menaçaient de « signaler aux Américains » qu'il « [travaillait] pour les Chinois »³. Le spectre de la Guerre froide plane sur toutes ces oppositions. Le dernier acte de « l'homme qui ne s'appelait pas Victor Turkassi »⁴ alors qu'il est mortellement blessé sera ainsi d'essayer de découvrir le nom de l'agent américain à Tahiti en interrogeant le Chinois Tchong Fat : « à quelques minutes de la mort, il guettait anxieusement les lèvres du Chinois pour connaître le nom de l'agent de la C.I.A. à Tahiti »⁵. En cet ultime instant, sa préoccupation centrale reste l'opposition incontournable entre les deux puissances.

L'omnipotence de l'agence américaine est résumée ironiquement par l'action qui suit immédiatement l'annonce par un espion que la France porte un intérêt attentif à Cohn :

Au début, la boîte avait réagi d'une manière strictement routinière : photos, empreintes, caractéristiques physiques, enregistrements de la voix, micros, fouilles, rapports de conversations, habitudes, goûts, correspondance reçue et expédiée, contacts personnels, diagrammes de Stuart, coordonnées de Machner, qui permettaient de dégager les constantes caractérielles, notamment sous l'emprise de l'alcool, échantillons d'écriture, habitudes sexuelles, examens B.C.R.G.⁶

La taille de la liste, l'aspect hétéroclite de son contenu, et la précision des détails recherchés – dont certains, malgré leur nom très officiel, sont très certainement fictifs – contrastent avec la simplicité routinière annoncée. Dans *Les Têtes de Stéphanie*, l'agent lui-même

¹ « Il y avait maintenant un an que s'était présentée à l'ambassade des États-Unis à Paris une grande fille blonde, toute jeune, strip-teaseuse de son métier, aux yeux angoissés, qui leur avait déclaré : "Je vis avec un homme qui a converti notre âme en carburant". » (*Charge d'âme*.- p. 65.)

² *Id.*- p. 301.

³ *Id.*- p. 290-291.

⁴ *Id.*- p. 282.

⁵ *Id.*- p. 288.

⁶ *Id.*- p. 328-329.

ajoute une autre note ironique à la présentation de la puissance d'espionnage américaine en déclarant à une Stéphanie prête à le croire : « J'ai lu dans les archives de la C.I.A. qu'Alexandre de Macédoine a conquis le monde à seize ans »¹.

Ce traitement cynique des relations entre les grandes puissances ridiculise les prétentions de chacune. L'Amérique, changeant de visage, y apparaît comme l'un des acteurs d'un jeu grotesque dont le sens et la finalité sont flous. Les États-Unis et l'U.R.S.S. semblent être deux pôles complémentaires et interchangeable aux répliques trop bien rôdées.

II.A.2. Des échanges de pure rhétorique

Les relations diplomatiques sont alors réduites à des jeux rhétoriques sans grandes conséquences. Gary décrit en ce sens le fonctionnement de l'O.N.U., où « tout devient discours. Tout devient mots. Tout devient figure de style. »² Les déceptions suscitées par l'organisation sont résumées par cette transformation de grands idéaux en vaines discussions. Le dialogue, en situation de crise, entre le ministre des affaires étrangères haddanais et l'ambassadeur des États-Unis en est une illustration ; l'Américain Henderson écoute en effet les récriminations du ministre en « se [réfugiant] derrière cette expression de très grande politesse qui indique le désaccord dans le langage des signes diplomatiques »³. La langue diplomatique apparaît comme un code partagé par les deux parties, qui l'utilisent pour échanger un ensemble de lieux communs, et la répétition de ces termes convenus empêche toute forme de communication réelle. Les mots, vidés de leur sens, ne composent plus que des apparences de dialogue, sans conséquences. M. Sambro, le ministre haddanais, présente ainsi un ultimatum aux États-Unis, que Henderson décrypte immédiatement, selon les normes en vigueur :

Autrefois, un ultimatum signifiait en général la guerre, mais à présent, de l'Afrique à l'océan Indien, "présenter un ultimatum" faisait simplement partie d'une inflation verbale et d'une surenchère dans la frustration et l'impuissance qui avaient abouti à priver totalement les mots de leur sens. Un "ultimatum" ne signifiait donc rien de plus qu'une opinion bien sentie.⁴

Dans le contexte de la Guerre froide, ces échanges rhétoriques sont poussés à l'extrême. Cette forme de guerre idéologique sans héros repose sur un affrontement entre deux formes de vocabulaire. Les discours des deux camps donnent naissance à des termes qui ne

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 250.

² « L'O.N.U. n'existe pas ».- *L'Affaire homme*.- Paris : Gallimard, 2005.- p. 92.

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 145.

⁴ *Id.*- p. 145.

trouvent leur place que dans un rapport d'opposition avec le vocabulaire du camp opposé. L'alliance, dans *Charge d'âme*, des anciens ennemis contre une cause commune conduit donc à une réévaluation forcée du vocabulaire courant. Starr, s'adressant à son nouvel allié polonais, doit surveiller son vocabulaire :

- Voilà une bien curieuse profession de foi pour un homme qui a fait ses preuves au service de...
- Il faillit dire "de la subversion". Une vieille habitude.
- ... au service du marxisme-léninisme, se rattrapa-t-il poliment.¹

Les structures de ce vocabulaire codifié accompagnent une forme de pensée qui fonctionne sur les mêmes oppositions. L'un des chercheurs qui développe avec Marc Mathieu l'utilisation de l'âme humaine comme source d'énergie déclare donc que « les Américains et les Russes sont beaucoup mieux placés »² que les Français ; Américains et Russes seraient en effet plus à même d'accepter que les désignations d'« âme humaine » ou de « souffles-homme », « ce ne sont que des mots »³ : « Ils ont déjà le vocabulaire qu'il faut, une dialectique qui a fait ses preuves. Les gens, là-bas, ont l'habitude. »⁴

Les textes qui imitent, avec ironie, les discours des personnages sont parsemés de ces expressions connotées et la clef des rapports entre les États-Unis et les pays étrangers se trouve donc dans la langue et le vocabulaire. Le langage des relations internationales s'appuie sur des expressions figées, qui accompagnent et illustrent les relations codifiées entre les différents pays. Dans *L'Homme à la colombe* apparaît ainsi, au début du texte, un « représentant d'un pays techniquement sous-développé »⁵ ; l'expression peut, dans un premier temps, sembler d'un usage légitime, même si le pays, disparaissant sous cette description, n'est même pas nommé. L'expression est ensuite confirmée comme cliché lorsqu'elle est reprise telle quelle par Frankie, qui compare Johnnie à « un délégué d'un pays techniquement sous-développé »⁶. Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, les termes associés à un vocabulaire connoté sont également nombreux, venant opposer les discours de la propagande communiste qu'écoute Almayo et le point de vue américain représenté par l'Américaine. Celle-ci décrit Che Guevara comme un « agent de la subversion communiste

¹ *Charge d'âme*.- p. 147.

² *Id.*- p. 42.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *L'Homme à la colombe*.- p. 12.

⁶ *Id.*- p. 50.

internationale »¹, tandis que dans la langue d'Almayo et des communistes, les Américains sont toujours désignés comme des « impérialistes américains ».

Le général chinois Pei, « le plus jeune général de la République populaire »², en apporte, dans *Charge d'âme*, une illustration ironique : sa foi communiste dissimule en fait de profonds doutes, et les structures rigides des termes idéologiques sont un détour qu'il emploie pour délivrer des « mots d'amour »³ à la femme qu'il aime. Lorsqu'il lui annonce notamment que « les impérialistes américains, après avoir été battus à plate couture au Vietnam, sont en proie à une crise effroyable »⁴, ses propos deviennent des messages codés, le seul langage sûr qu'il peut employer pour parler à la femme qu'il aime sans courir le risque d'employer des termes et idées non approuvés par le Parti. La citation évoquant une défaite américaine n'apparaît pas dans *The Gasp* – elle n'est toutefois pas la seule portion du discours à ne pas y figurer⁵.

Ce sera également le verdict final de Forsythe, dans *Les Racines du ciel* : dans le contexte de la guerre de Corée, à laquelle il a participé – et que Bebdern, dans *Les Clowns lyriques*, décrivait en ces termes : « on est en train de tourner un très grand film. [...] C'est une coproduction U.S.A.-U.R.S.S., sous l'égide des Nations Unies. »⁶ –, les mots de propagande des deux camps ne signifient rien. Comme il l'explique au colonel Babcock, cette vérité les renvoie tous, même le colonel Babcock qui veut s'en distancier, dans le même ruisseau qui représente leur culpabilité humaine :

Vous savez sans doute que j'ai été honteusement vidé de l'armée pour avoir avoué à la radio chinoise que j'avais bombardé la Corée avec des mouches contaminées et que donc mon pays se livrait à la guerre bactériologique. Ce n'était pas vrai, bien sûr, mais chose étrange, que ce soit vrai ou non, les conséquences sont les mêmes. Que les communistes aient monté une escroquerie diabolique, ou que les Américains aient semé le choléra en Chine, la seule chose qui compte c'est que vous êtes dans le ruisseau, colonel Babcock.⁷

Dans ce conflit au fondement idéologique n'apparaît ni vainqueur ni vaincu, les hommes sont également coupables, tout n'est qu'une question de point de vue et de vocabulaire.

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 253.

² *Charge d'âme*.- p. 75.

³ *Id.*- p. 101.

⁴ *Id.*- p. 100-101.

⁵ *The Gasp*.- p. 68-69.

⁶ *Les Clowns lyriques*.- p. 250.

⁷ *Les Racines du ciel*.- p. 64-65.

II.B. La Puissance américaine

II.B.1. La bombe atomique

Hiroshima est, avec Auschwitz et la Shoah, l'un des traumatismes de la fin de la guerre et l'aspect le plus négatif de la puissance américaine est donc constitué par la bombe atomique puisque, alors même que les Américains jouent le rôle de sauveurs du Monde libre, ils sont, en même temps, responsables d'un grand massacre humain. La mention de la bombe ne figure pas de manière centrale dans les textes, mais elle apparaît comme une allusion récurrente, présente à l'arrière-plan de nombreux textes. Elle apparaît, parmi les pays associés à la bombe atomique, les États-Unis à cette Puissance avec une majuscule, instance particulièrement négative chez Gary, contre laquelle les personnages luttent comme ils le peuvent. La genèse de la bombe renvoie à Totoche, le premier des dieux contre lesquels Gary, dans *La Promesse de l'aube*, se promet de lutter :

Il y a d'abord Totoche, le dieu de la bêtise, avec son derrière rouge de singe, sa tête d'intellectuel primaire, son amour éperdu des abstractions ; en 1940, il était le chouchou et le doctrinaire des Allemands ; aujourd'hui, il se réfugie de plus en plus dans la science pure, et on peut le voir souvent penché sur l'épaule de nos savants ; à chaque explosion nucléaire, son ombre se dresse un peu plus haut sur la terre ; sa ruse préférée consiste à donner à la bêtise une forme géniale et à recruter parmi nous nos plus grands hommes pour assurer notre propre destruction.¹

Le souvenir de l'explosion atomique constitue une preuve supplémentaire des extrêmes dont est capable l'humanité : la science peut conduire au progrès, mais également à l'horreur, comme le soulignent autant Auschwitz qu'Hiroshima. Sous l'emprise du dieu de la bêtise, vainqueurs et vaincus sont rapprochés, à travers ces deux noms symboliques, qui figurent aussi côte à côte parmi les explications apportées à l'impassibilité du Baron. Ce personnage récurrent, énigmatique et vêtu avec soin, traverse le monde avec silence et dignité, en intriguant les autres personnages. Ceux-ci tentent de comprendre le sens de sa révolte muette, et il est l'objet de diverses interprétations, certains voyant dans sa posture un retrait volontaire du monde, pour s'éloigner de ses aspects les plus négatifs et se tenir au-dessus des bassesses humaines. Pedro, dans *Les Couleurs du Jour*, s'interrogeait ainsi sur l'origine de son attitude : « Qu'est ce que c'est, alors ? [...] La Corée ? »² – comme le signale Firyel Abdeljaouad, dans *Les Couleurs du jour* et *Les Clowns lyriques*, « les références à l'actualité sont celles de la guerre froide et de l'envoi imminent de troupes

¹ *La Promesse de l'aube*.- p. 17-18.

² *Les Couleurs du jour*.- p. 74.

américaines en Corée, avec la menace qui plane de l'utilisation de l'arme nucléaire par les deux grandes puissances »¹. Dans *Les Clowns lyriques*, la question du personnage se fait plus précise : « Qu'est-ce que c'est, alors ? [...] Auschwitz ? Hiroshima ? La guerre en Corée ? Ou toutes celles qui vont suivre ? »² L'une des réponses que lui apporte La Marne est que le Baron aurait « voulu tout dominer de sa sérénité »³, « depuis les camps d'extermination nazis jusqu'au Goulag stalinien »⁴, « depuis les camps d'extermination jusqu'à la bombe atomique et jusqu'au couple U.S.A.-U.R.S.S. »⁵ en « [serrant] les mâchoires et tout le reste tellement fort qu'il n'arrive même plus à piper »⁶. La possibilité même de l'existence d'Hiroshima est, en effet, perçue comme un signe de dégradation, un traumatisme fondamental. Il rappelle que la puissance américaine a deux facettes, celle, admirée par les personnages, qui est constitutive du rêve américain, et celle, plus effrayante, qui efface le cadre du rêve pour se développer dans la réalité. À la fin de *Charge d'âme*, Starr et Mathieu s'accordent donc à penser que le désamorçage de la bombe qu'ils viennent d'opérer n'a pas sauvé l'humanité :

La bombe a explosé depuis longtemps, à Hiroshima, le processus de déshumanisation s'est accompli, et le propre de ce phénomène, évidemment, c'est que nous ne possédons plus les éléments psychiques, éthiques et spirituels, qui nous permettraient d'en prendre conscience.⁷

Cohn qui, dans *La Tête coupable*, s'invente en fils de celui qui bombardé Hiroshima, se baptise « le Fils de l'Homme »⁸, donnant à cette expression, qui évoque Jésus Christ, un nouveau sens. Les valeurs sont en effet inversées et le Christ sauveur devient le fils non de Dieu mais d'un homme qui s'est vu attribuer les pouvoirs les plus destructeurs.

Le souvenir d'Hiroshima s'accompagne de l'existence, toujours bien réelle, de l'arsenal atomique qui reste à la disposition du pouvoir américain, comme une menace permanente. Le Baron, suggère Pedro, a peut-être été frappé de stupeur lorsqu'il a « lu dans les journaux que les Américains disposent d'un arsenal nucléaire capable de détruire l'humanité trois

¹ Firyel Abdeljaouad.- « Retours de mémoire : la liberté impossible ».- Romain Gary, *l'ombre de l'histoire*/Julien Roumette, dir.- Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.- p. 167.

² *Les Clowns lyriques*.- p. 66.

³ *Les Couleurs du jour*.- p. 74./*Les Clowns lyriques*.- p. 66.

⁴ *Les Clowns lyriques*.- p. 66.

⁵ *Les Couleurs du jour*.- p. 74.

⁶ *Ibid./Les Clowns lyriques*.- p. 66.

⁷ *Charge d'âme*.- p. 295. Dans la version en anglais, l'allusion à Hiroshima n'était pas présente et la bombe en question paraît plus générale et métaphorique : « The bomb had been triggered off a long time ago, the disintegration process had started and had been completed. We've become dehumanized. » (« La bombe avait été déclenchée il y a longtemps, le processus de déshumanisation avait débuté et s'était accompli. Nous nous sommes déshumanisés. » (*The Gasp*.- p. 240.))

⁸ *La Tête coupable*.- p. 105.

fois »¹. L'aspect protecteur et rassurant de la puissance américaine prend un autre tournant, l'armée américaine venant au secours de l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale se change en charge surpuissante susceptible de tout anéantir sur son passage.

II.B.2. L'Amérique triomphante

Les relations entre les États-Unis et les pays du Tiers Monde apparaissent, chez Gary, particulièrement dans deux romans, où ils jouent un rôle similaire, *Les Mangeurs d'étoiles* et *Les Têtes de Stéphanie*. Dans les deux textes, l'un des personnages principaux est une jeune femme américaine séjournant dans un pays étranger. Leur vision du pays, une dictature d'Amérique centrale pour l'un, un pays du Golfe persique pour l'autre, est, dans les deux cas, présentée avec ironie par Gary.

À travers ces deux romans, Gary se place une fois encore au cœur de l'actualité, ses personnages y reproduisant les grands traits des relations internationales contemporaines au déroulement de leur histoire. Gary prend d'ailleurs la précaution de demander à son éditeur de ne pas mentionner la révolution sud-américaine sur la quatrième de couverture des *Mangeurs d'étoiles*, pour que son roman ne soit pas ajouté à la longue liste des romans sur les révolutions sud-américaines². Almayo se situe dans la lignée de Batista, Trujillo, Jimenez et Duvallier, cités plusieurs fois dans le texte³, tandis que *Les Têtes de Stéphanie* évoquent les relations internationales dans le Golfe Persique, entre trafics d'armes et coups d'état.

Le rapport entre les États-Unis et la dictature d'Almayo est réduit à un aspect purement matériel. Il repose principalement sur des aides financières, et quelques produits américains qui représentent l'omniprésence du modèle américain. Dans la dictature d'Almayo, « l'aide américaine [s'élève] chaque année à une somme considérable », et l'argent est la réponse à toutes les questions diplomatiques. Lorsque « le nouveau gouvernement [donne] quarante-huit heures à l'ambassadeur des États-Unis pour quitter le pays »⁴, Gary présente ainsi ironiquement la réponse américaine : « Washington réagit énergiquement en augmentant l'aide américaine »⁵. Aux financements américains répond la corruption locale, Garcia révélant qu'il « savait également qu'Almayo et tout le gouvernement touchaient, en dehors

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 67.

² Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 21 décembre 1960.- Special Manuscripts Collection Harper and Row.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.

³ Notamment *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 262.

⁴ *Id.*- p. 249.

⁵ *Ibid.*

de l'aide officielle des États-Unis qui allait dans leur poche, vingt pour cent sur tous les marchés conclus avec les firmes américaines. »¹ L'image du rôle des États-Unis est double : d'un côté apparaît la vision généreuse et naïve d'une aide américaine désintéressée et nécessaire, de l'autre, l'image d'un soutien financier apporté pour tenter de contrôler un pays corrompu, où l'argent ne sert qu'à enrichir les officiels.

Le titre des *Mangeurs d'étoiles*, polysémique, illustre aussi la rencontre entre tradition et modernité, entre les coutumes ancestrales du pays et l'influence des États-Unis². Les étoiles peuvent en effet représenter celles du drapeau américain qui, depuis l'Amérique centrale, fait figure de référence et de modèle, mais également la drogue que consomment les autochtones³ et qui leur donne « une expression de contentement légèrement abêti »⁴. La mère d'Almayo associe ces deux images puisqu'elle « [mâchonne] sans arrêt des feuilles de mastala qu'elle [transporte] dans un luxueux sac à main américain »⁵. Le sac lui a été offert par l'Américaine⁶ et il prend un aspect symbolique, matérialisant l'inutilité de l'action de cette dernière : le sac a de belles apparences, il est américain et onéreux, mais il ne change en rien le quotidien de sa propriétaire, qui continue à se perdre dans l'hébertude que lui apporte sa drogue. Les deux formes d'étoiles sont consommées par les habitants du pays, mais aucune ne produit plus qu'une vague illusion passagère.

L'Américaine, sans nom⁷, est réduite à sa nationalité et ses propos, rapportés dans des dialogues ou en discours indirect libre, sont submergés de convictions naïves ; elle adopte sans les interroger tous les propos officiels, qu'elle rend ineptes en les répétant sans les comprendre. Le texte est construit sur un ensemble de discours qui s'opposent et se répondent, la naïveté de l'Américaine étant soulignée par le point de vue diamétralement

¹ *Id.*- p. 75.

² La correspondance de Gary avec ses éditeurs américains indique que, alors qu'il travaille sur la version américaine – qui sera publiée avant la version française – Gary rejette la proposition de ses éditeurs d'appeler le roman « *The Star Eater* », « *Le Mangeur d'étoile* », qui lui semble notamment évoquer un univers de science-fiction ou l'idée d'un concours du plus gros mangeur d'étoiles ; il lui préfère « *The Talent Scout* », « *Le Chasseur de talents* », titre sous lequel il sera publié. (Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 24 octobre 1960.- Special Manuscripts Collection Harper and Row.- Columbia Rare Books and Manuscript Library.)

³ « les "étoiles" ainsi qu'on appelait les feuilles de *mastala*, dont l'action était infiniment plus forte que celle de la noix de coca employée dans le même but par les Indiens des Andes ; les feuilles procuraient les mêmes visions mystiques et béatifiques que les "champignons magiques" utilisés dans les cérémonies religieuses au Mexique. » (*Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 79-80.)

⁴ *Id.*- p. 57.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Vous ne vous souvenez pas de moi ? C'est moi qui vous ai offert ce sac. Il vient de chez Sacks, Fifth Avenue. » (*Id.*- p. 80.)

⁷ Cette réduction symbolique du personnage à sa nationalité n'est pas aussi apparente dans *The Talent Scout* ; l'Américaine y est, le plus souvent, désignée comme « the girl », « la fille », ou « the American girl », « la fille américaine » mais elle est également, en de rares occurrences, qui ressemblent à des oublis involontaires de la part de Gary, prénommée Nancy. (*The Talent Scout*.- p. 110, 125, 126.)

opposé d'Almayo ainsi que par des articles de journaux et lettres personnelles qui, cités dans la narration, viennent apporter un contrepoint supplémentaire aux paroles des personnages principaux. L'Américaine est convaincue que les États-Unis ont une mission à accomplir, et elle veut rester en Amérique centrale pour y travailler ; Almayo, lui, est attiré par la toute puissance des États-Unis et par les éléments négatifs que lui associent la propagande communiste, qui s'accordent parfaitement avec sa vision inversée du bien et du mal :

Les communistes disaient que les Américains étaient sans scrupules, qu'ils voulaient se rendre maîtres du monde et que leurs touristes corrompaient le pays ; à les entendre, tout ce qui était puissant, riche, agressif et pourri, tout ce qui était vraiment mauvais venait d'Amérique et, bien que José sût maintenant faire la part d'exagération dans leur propos, il était néanmoins fort impressionné par leur propagande et de plus en plus attiré par les États-Unis.¹

L'Américaine est arrivée dans le pays en mission pour les Peace Corps² et, en les évoquant, elle semble reprendre en citation directe un slogan accompagnant la promotion de l'organisation : « Elle était membre du Peace Corps, créé par le président Kennedy pour aider les pays sous-développés. »³ Jess, qui ressemble souvent à l'Américaine, mais dans une version plus lucide et consciente des clichés qui l'entourent, redéfinit, dans *The Ski Bum*, de manière ironique, le rôle des Peace Corps en affirmant que « the Peace Corps was a kind of Foreign Legion a girl could join to get rid of herself »⁴. L'Américaine sans nom adopte certains traits rappelant une autre idéaliste américaine qui apparaît dans l'œuvre et dans la vie de Gary ; ainsi que le résume Jean-Marie Catonné, le portrait de l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* « est construit à partir d'éléments empruntés de manière transparente à Jean Seberg. Originaire d'Iowa, les cheveux blonds coupés très courts, le nez

¹ *Id.*- p. 206.

² Les Peace Corps, les « Corps de la Paix », ont été créés en 1961 par le président Kennedy pour permettre aux Américains de partir comme volontaires dans des pays étrangers, particulièrement ceux du Tiers Monde, pour leur apporter leur aide. Dans un article pour *Candide* sur les Kennedy, Gary rapportait cette explication du président américain sur le Corps de la Paix, « dont il [était] manifestement très fier » : « Je ne l'ai pas inventé. L'idée dormait dans les tiroirs depuis la fin de la guerre : maintenant, c'est fait... Ça marche très bien. Tous les pays créent leur Corps de la Paix, comme nous... C'est très bien ainsi. C'est une excellente façon d'aider directement et à l'échelon le plus pratique les pays sous-développés. Pas de propagande et pas question d'exporter "le mode de vie américain". Il s'agit d'aider les hommes plus que les pays. L'élévation du niveau de vie est la meilleure garantie de paix. » (« Un soir avec Kennedy ».- *Candide*.- n°135, 28 novembre-5 décembre 1963.- p. 6.)

³ *Id.*- p. 195

⁴ « Les *Peace Corps* étaient une sorte de Légion étrangère où une fille pouvait s'engager pour se débarrasser d'elle-même. » (*The Ski Bum*.- p. 176.)

vaguement retroussé, d'apparence frêle, elle est membre depuis l'âge de quatorze ans de la N.A.A.C.P. »¹.

Sous couvert d'altruisme, l'Américaine a une action purement égoïste, qui ne consiste pas à porter secours à des habitants démunis mais à se sauver elle-même en appliquant ses propres conceptions de l'aide humanitaire sur un pays qui a d'autres besoins. Lorsqu'elle pense à faire bâtir des écoles, elle ne réfléchit pas à l'enseignement qui y serait délivré mais à l'esthétique du bâtiment : « un jour, elle veillerait à ce qu'on construise partout de vraies écoles, bien conçues et agréables à l'œil, dans le style brésilien »², et elle utilise les fonds du pays pour faire créer de dispendieux lieux culturels – « l'énorme bâtisse de la nouvelle Université, la Maison de la Culture, la nouvelle aile du ministère de l'Éducation nationale et, en plein quartier des taudis, au milieu des bidonvilles, la tour en spirale du Musée d'Art moderne »³ – qui apparaissent comme des provocations aux habitants qui meurent de faim⁴. La taille et la forme de ces bâtiments semblent, en elles-mêmes, déplacées ; la description de l'Université : « le gratte-ciel de l'Université dressant au-dessus de tous les autres sa masse de verre étincelant »⁵ évoque d'ailleurs un autre édifice, celui de l'O.N.U.

La chute d'Almayo sera finalement ironiquement provoquée par les tentatives de l'Américaine de transformer le pays en une annexe des États-Unis. Ses monuments culturels provoqueront des révoltes populaires, tandis que ses différentes modifications visant à entamer une modernisation du pays, en favorisant la communication rapide, permettront à la révolution de s'étendre, comme Almayo le résumera, à la fin :

Le réseau téléphonique nouveau allant jusqu'au fond des provinces les plus éloignées avait dressé contre lui les populations de ces régions. C'était le signe d'un changement, une menace de plus contre leurs traditions, leurs coutumes, leur crasse à laquelle elles tenaient par-dessus tout. Elles voulaient rester éloignées, ignorées et oubliées. Chaque route nouvelle signifiait la fin de leur monde et l'arrivée des conquistadores nouveaux, avec leurs machines ; leurs ingénieurs et leur électricité. Ce n'était pas par ces routes qu'allaient revenir les dieux anciens qu'elles ne cessaient d'attendre. Le téléphone et les routes voulaient dire aussi la police, les contrôles, les percepteurs d'impôts et l'Armée.⁶

¹ Jean-Marie Catonné.- *Romain Gary/Émile Ajar*.- Paris : Belfond, 1990.- p. 67. La « National Association for the Advancement of Colored People », fondé en 1910, est l'une des plus anciennes organisations américaines qui lutte pour la défense des droits civiques et l'égalité entre Noirs et Blancs.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 227.

³ *Id.*- p. 305.

⁴ Lorsque le peuple se soulève, c'est donc le ministre de l'Éducation qui est mis en accusation : « le motif principal de l'accusation était qu'il avait fait construire la nouvelle Université et la Maison de la Culture, avec sa salle de concert et son théâtre. Apparemment, on considérait cela comme un gaspillage des deniers publics et on l'accusait d'avoir détourné ainsi du peuple les crédits de l'aide américaine. » (*Id.*- p. 275.)

⁵ *Id.*- p. 147-148.

⁶ *Id.*- p. 305-306.

Même Rafael Gomez, le général qui renverse Almayo, a « fait ses études en Amérique »¹. La chute du dictateur signale son échec à s'approprier et à utiliser les éléments américains qui avaient permis, dans un premier temps, son ascension. Une critique de l'impérialisme américain s'ébauche donc à travers ces personnages et situations. Pour les Américains à l'étranger, aider les pays du Tiers Monde consiste en effet à les américaniser, l'Américaine déclarant : « Nous ferons ici un pays comme les États-Unis, nous étonnerons le monde... »²

Le téléphone est le symbole de ce lien qui ne s'établit pas avec les États-Unis ; comme le dit, de manière plus générale, Denis Labouret dans son étude sur l'usage du téléphone chez Gary, le téléphone « relie, en même temps qu'il matérialise la séparation »³. L'Américaine, au début de son installation dans le pays, rêve d'« un réseau téléphonique moderne afin qu'on pût communiquer directement avec les États-Unis ; elle eût donné n'importe quoi pour pouvoir décrocher le téléphone et parler à sa grand-mère, en Iowa »⁴, et elle réussit effectivement à convaincre le dictateur de faire installer « le meilleur réseau téléphonique en dehors des États-Unis »⁵, un « vrai téléphone américain qui ne tombait jamais en panne et qui était soigneusement entretenu et surveillé par les techniciens américains »⁶. Pour Almayo, il devient, comme le reste des éléments américains, un signe extérieur de puissance ; sur son bureau, « sept téléphones couleur ivoire [s'alignent] parmi les papiers, les boîtes de cigares et les exemplaires de *Playboy* »⁷. La mention de leur couleur, en même temps que leur proximité avec quelques objets hétéroclites qui définissent le dictateur, accentue le statut décoratif des téléphones. Almayo ne prend pas en compte leur aspect utilitaire : « [il] se servait peu des téléphones et les avait placés en évidence sur son bureau surtout pour impressionner ses visiteurs américains et leur montrer que l'aide des États-Unis servait à quelque chose »⁸. Ils quitteront finalement leur apparence décorative et serviront à transmettre les ordres d'exécution des otages américains ainsi qu'à la propagation du nouveau coup d'état. Horwat, qui réclame : « Passez-moi immédiatement l'ambassadeur des États-Unis au téléphone »⁹, ne pourra quant à lui pas profiter de ce lien

¹ *Id.*- p. 400.

² *Id.*- p. 240.

³ Denis Labouret.- « La parole éloignée. De l'usage romanesque du téléphone chez Romain Gary/Émile Ajar ».- *Romain Gary et la pluralité des mondes.*- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- p. 131.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 222.

⁵ *Id.*- p. 71.

⁶ *Id.*- p. 277.

⁷ *Id.*- p. 90.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*- p. 78.

supposé entre les États-Unis et l'Amérique latine. L'un des signes de la révolution en marche, dans *Les Têtes de Stéphanie*, est également la rupture des communications réclamées par les simples visiteurs américains : Stéphanie, demandant à parler aux agences de presse, se voit répondre, « après cinq minutes – le temps de consulter qui de droit – que le circuit de la ville était en panne »¹.

Dans le regard des étrangers, les Américains sont perçus comme les représentants de leur pays, des êtres métonymiques qui condensent les défauts et qualités que les stéréotypes les plus fréquents attachent à leur nationalité. John Sheldon, avocat américain des *Mangeurs d'étoiles*, tente donc, en partant pour l'Amérique latine, de « faire bonne impression sur les étrangers et d'offrir une image sympathique de son pays »² ; pour lui, ce devoir de représentation est une contrainte, le rôle que jouent pour lui les États-Unis face à son voisin lui donne l'impression qu'il se doit d'être un Américain authentique et irréprochable pendant ses déplacements : « tout Américain qui se trouve dans cette région du monde est toujours tenu, bien malgré lui, d'être l'ambassadeur des États-Unis »³. Son désir d'apparaître sous son meilleur jour se double d'une tendance paternaliste envers un pays qu'il n'envisage pas comme égal au sien. Le voyage est pour lui une épreuve, le dépassement de la frontière s'accompagnant d'un éloignement de ses valeurs et croyances. La notion d'ambassadeur de son pays va ici de pair avec une vision triomphante de l'Amérique, où le personnage porte avec ferveur et conviction l'image de sa patrie, pour présenter à ceux qui l'entourent un portrait des plus favorables de la puissance américaine.

L'Américaine partage cette conviction mais celle-ci, associée à son personnage naïf, tourne à l'excès parodique. L'Américaine est, dans sa propre vision du monde, plus qu'une représentante du pays, elle a une action directe sur l'image de celui-ci. Chacun de ses actes a donc, à ses yeux, une importance capitale. Lorsque la construction de l'un de ses bâtiments s'achève, elle « [fait] prendre de très bonnes photos d'elle le soir de l'inauguration par des photographes du pays, au moment où on lui remettait une médaille en signe de reconnaissance pour le rôle qu'elle avait joué dans le développement du pays »⁴, et en conclut : « Tout cela était excellent pour le prestige américain »⁵.

Cohn, dans *La Tête coupable*, joue à provoquer l'effet inverse, en interprétant un personnage d'Américain décadent pour donner une vision négative de la grande puissance

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 129.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 48.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 258.

⁵ *Ibid.*

américaine ; il annonce ainsi qu'« il y a déjà un bout de temps qu'[il] gagne [sa] vie en donnant aux populations du tiers monde une image édifiante de la décadence de l'Occident »¹ et déclare avoir passé un mois à mendier devant l'ambassade américaine au Nigeria, avec « le sentiment de faire ainsi quelque chose pour les Africains »², avant d'être engagé par l'ambassadeur lui-même pour reporter son action devant l'ambassade française³. Lorsque le consul américain demande l'expulsion de Cohn parce que celui-ci, qui passe pour un Américain, « jette le discrédit sur l'Amérique auprès des autochtones »⁴, Cohn complique encore l'équation, en y ajoutant une dimension supplémentaire :

La France ne désire nullement voir le prestige des États-Unis grandir en Océanie... Si vous m'expulsez, vous ferez la gaffe de votre vie. Ou bien seriez-vous payé par les Américains ? L'idée ne vous a même pas effleuré, je parie, que j'ai été envoyé ici tout exprès pour travailler à saper le prestige des États-Unis dans cette région du monde ?⁵

Son attitude irrévérencieuse devient un symbole de la lutte antiaméricaine, ce qui convainc parfaitement Ryckmans, policier français paranoïaque perdu dans un monde post colonialiste. L'action parodique de Cohn s'entoure d'un sens politique, reliant trois pôles complémentaires, la puissance américaine, les pays du Tiers Monde qui cherchent à exister malgré l'omniprésence américaine, et l'antiaméricanisme français. Cohn s'approche, dans son explication, d'un aveu sincère ; sa mise en question de la nature humaine est simplement moins réductrice, s'adressant uniformément à tous les peuples.

II.B.3. Omniprésence et critique du modèle américain

En tant que représentants de leur pays à l'étranger, les Américains sont la cible désignée d'attaques contre leur pays. L'antiaméricanisme se manifeste envers eux de manière non individuelle, leur principal défaut, aux yeux de leurs agresseurs, étant d'être américains. Dooley, l'Américain d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, en fait l'expérience lorsque, à Rome, il tente de défendre l'honneur de la femme qui l'accompagne :

J'ai eu une bagarre à Rome. Il y a un connard qui a sifflé en faisant un geste obscène à ma copine, alors je lui ai donné une leçon. Mais comme j'ai une sale gueule d'Américain, toute la rue m'est tombée dessus.⁶

¹ *La Tête coupable*.- p. 17.

² *Ibid.*

³ « Finalement, l'ambassadeur des États-Unis m'avait servi une rente de cinquante dollars par semaine pour que j'aie à faire ça devant l'ambassade de France. » (*Ibid.*)

⁴ *Id.*- p. 79.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 229-230.

De personnelle, l'attaque devient symbolique : Dooley n'est pas un simple passant mais un Américain qui, hors de toute spécificité humaine personnelle, représente son pays.

Si les Américains peuvent être idéalisés et enviés par des personnages étrangers, Gary présente également l'attitude inverse en illustrant un certain antiaméricanisme, particulièrement français. Pour cette relecture négative du stéréotype qui les désigne, les Américains, seront, dans le meilleur des cas, de grands enfants, et dans le pire, caractérisés par leur bêtise. Les Baju, restaurateurs français, en déduisent que leurs clients américains ne protesteront pas lorsqu'ils augmentent sans raison le montant de leur addition :

- Ils ne vont pas demander ce que c'est ? s'inquiétait Mme Baju.
- Ils ne demanderont rien, ils savent qu'ils sont américains, la rassurait M. Baju. Et s'ils demandent, tu leur diras que c'est une nouvelle taxe et que c'est les socialistes qui leur font ça.¹

Forts de cette certitude, le couple tire profit de ces clients qu'il envisage comme des proies faciles et comme suffisamment fortunés pour pouvoir s'offrir les inflations fantaisistes qu'il applique à leurs additions.

Les qualificatifs négatifs attachés aux personnages américains apparaissent particulièrement dans le dialogue entre les deux nationalités : le cliché existe dans le rapport des Américains avec leurs détracteurs, et les Américains sont stupides sous le regard des Français. Il devient alors de leur devoir de le paraître. Lenny, lui, a pleinement conscience de ce stéréotype attaché aux Américains et, selon le renversement de sens qui lui est habituel, il interprète de manière décalée l'idée selon laquelle chacun représente son pays lorsqu'il est à l'étranger. Pour être américain en France, Lenny devient le reflet parfait des stéréotypes les plus négatifs que le regard français attache aux Américains :

- Pour donner satisfaction aux Français et ne pas les décevoir, il fallait faire des efforts terribles pour soutenir la réputation de connerie des Américains, et il en avait marre, il n'était pas l'ambassadeur des États-Unis, c'était son boulot, pas celui de Lenny, c'était d'ailleurs pour ça qu'on avait ouvert un centre culturel américain à Paris.²

Son adaptation à cette imagée figée est un moyen pour lui de se protéger, d'éviter d'être vraiment identifié. Ses interlocuteurs, confortés par cette incarnation de tous leurs préjugés, se contentent de l'image qu'il projette. En décryptant le stéréotype, il peut l'utiliser à son profit, choisissant d'interpréter ce personnage que les non-Américains attendent de lui pour se sortir de situations délicates. Le sourire innocent est l'élément central de son jeu ; il s'en sert pour paraître le plus sympathique possible : « il [sourit] américain, ce qu'il savait faire

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 240

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 25.

de mieux dans le genre "ce-sont-de-grands-enfants,-ces-gens-là", [sourit] tellement qu'il en [a] des crampes aux lèvres »¹.

Si le stéréotype « apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un "nous" d'un "ils" »², son utilisation réfléchie est un autre moyen pour illustrer l'attitude de ce « nous » persuadé de sa supériorité : Lenny révèle par son adoption de stéréotypes convenus un antiaméricanisme français – Gary se moquant, par ce biais, des deux camps engagés dans cette bataille des stéréotypes. Le personnage de Lenny étant étranger, il peut porter sur la France et les Français un jugement critique, les envisager de l'extérieur et avec distance. L'antiaméricanisme français s'exprime dans un sourire, qui résume le sentiment de supériorité et d'ironique indulgence éprouvée par le Français envers l'Américain, « ce sourire bienveillant et un peu ironique que les Français ont toujours aux lèvres, lorsqu'ils parlent en tant que Français »³, le « genre de sourire qu'un gorgonzola vieux de mille ans aurait eu, s'il avait encore la force de sourire, au lieu de se contenter de puer en silence »⁴.

L'omniprésence d'un modèle américain suscite également la peur d'une disparition des spécificités locales. Marcellin Duprat, le cuisinier français des *Cerfs-volants*, représente, de façon comique, cette peur d'une acculturation. Fervent défenseur de son art culinaire, érigé en symbole de la Résistance française pendant la guerre⁵, il s'inquiète, après la Libération, des conséquences de l'arrivée de la puissance alliée : n'est-ce pas une nouvelle menace pour sa précieuse cuisine ? À la fin de la guerre, Lila, revenue en Normandie, « [reste] quinze jours au Clos Joli, aidant Duprat à accueillir les Américains et essayant de leur traduire la "carte de France" en anglais », ce que le cuisinier juge « impensable »⁶. Pour les personnages cinéphiles du *Grand Vestiaire*, il était difficile de trouver des équivalents français des mots américains ; pour Duprat, c'est l'inverse, la langue de sa culture et de son art est le français, et il est impossible de l'adapter à l'Amérique. La peur de l'avenir et les

¹ *Id.*- p. 40.

² Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot.- *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société.*- Paris : Nathan, 1997.- p. 45.

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 38.

⁴ *Ibid.*

⁵ Il s'exclame ainsi, en pleine Occupation : « Ce n'est pas l'Allemagne, ce n'est pas l'Amérique ou l'Angleterre qui vont gagner la guerre ! Ce n'est ni Churchill, ni Roosevelt, ni l'autre, comment déjà, qui nous parle de Londres ! Ceux qui gagneront la guerre, c'est Duprat et son Clos Joli, c'est Pic à Valence, c'est Point à Vienne, c'est Dumaine à Saulieu ! » (*Les Cerfs-volants.*- p. 210.) Les trois noms que Duprat cite après le sien sont ceux de grands cuisiniers français bien réels des années 30.

⁶ *Les Cerfs-volants.*- p. 353.

craintes envers la puissance américaine sont transposées parodiquement dans ce personnage qui relit le monde à travers la cuisine. Il déclare donc aux Américains :

Quant à l'avenir, nul ne peut s'empêcher d'éprouver quelque inquiétude. Déjà nous viennent de votre beau et grand pays, messieurs, des rumeurs qui me font craindre le pire. Notre France, qui a connu de tels malheurs, va être soumise à de nouvelles épreuves. Déjà j'entends parler du poulet engraisé aux hormones, et même, Dieu me pardonne, de plats congelés et même préfabriqués. Jamais, amis américains, Marcellin Duprat ne s'inclinera devant la cuisine du prêt-à-manger. Ceux qui voudraient transformer notre France en un "mangeoir" me trouveront sur leur chemin ! *Je maintiendrai*.¹

Si le début de son discours pourrait être celui de nombreux français patriotes dans l'immédiat après-guerre, son développement y ajoute une note plus parodique en rapprochant la nourriture des hautes idées sur le pays. Avec des accents gaullois, Duprat se fait, à sa manière, « une certaine idée de la France »².

Gary, lui, contrairement aux vagues récurrentes d'antiaméricanisme, se pose régulièrement en défenseur des États-Unis, déclarant par exemple dans la presse américaine :

Anti-Americanism is one of the stupidest activities – like anti-anything, only more so. There is a certain superior smile that comes over the faces of European intellectuals when they discuss America that drives me mad. They have to dig up Little Rock, forgetting their own Little Rocks. Europe is responsible for Hitler.³

Analysant les relations des écrivains français avec les États-Unis, Kornel Huvos souligne les deux tendances opposées qui marquent les relations entre les deux pays : parfois admirée et décrite avec fascination, l'Amérique est aussi confrontée à des phases d'intenses critiques, où l'antiaméricanisme prend le pas sur une vision positive. Au cours du XX^e siècle, deux périodes vont particulièrement en ce sens, les années vingt, qui constituent un « premier palier paroxystique »⁴, avec une « véritable explosion d'antiaméricanisme »⁵, et l'après Seconde Guerre mondiale, « le deuxième palier de cette période d'américanophobie

¹ *Id.*- p. 362.

² *Id.*- p. 359.

³ « L'anti-américanisme est l'un des activités les plus stupides qui soit – comme l'anti-quoi que ce soit, et même plus encore. Il y a un certain sourire de supériorité qui apparaît sur le visage des intellectuels européens lorsqu'ils parlent de l'Amérique qui me rend fou. Il faut qu'ils ressortent Little Rock, oubliant leurs propres Little Rock. L'Europe est responsable d'Hitler. » (Romain Gary.- « Some Kind Words for Love and Americans ».- *Life*.- 12 janvier 1962.- p. 75.) Little Rock, dans l'Arkansas, fut le lieu de l'une des étapes importantes dans la lutte pour les droits civiques lorsque, en 1957, des émeutes racistes accueillirent les premiers élèves noirs autorisés à fréquenter le lycée local, après l'adoption de la loi sur la déségrégation scolaire.

⁴ Kornel Huvos.- « Vers un renouveau du "mirage américain" dans les lettres françaises ».- *The French Review*.- vol. XLVII, n°2, décembre 1973.- p. 293.

⁵ *Ibid.*

littéraire [étant] atteint au lendemain de la Libération »¹. Ce changement de perspective correspond aux années de la Guerre froide :

[En] contraste frappant avec le dix-huitième siècle, où les novateurs s'absorbaient dans la contemplation du "mirage américain", les progressistes se détournent maintenant des États-Unis qui, à leurs yeux, sont devenus la citadelle du capitalisme réactionnaire et impérialiste.²

Les voix ne sont toutefois pas unanimes et certaines réactions apparaissent ensuite en réponse à ce courant anti-américain ; parmi les auteurs cités figure Gary, avec *Chien Blanc*, paru pendant une « année particulièrement abondante en ouvrages américanistes français »³.

Gary ne peut, évidemment, souscrire à ces préjugés si présents concernant les États-Unis. Il connaît et aime trop l'Amérique, même s'il admet ses imperfections, pour accepter un antiaméricanisme primaire, qui s'attache à haïr l'Amérique sans chercher à la comprendre – « Il est merveilleux de penser », écrit-t-il avec ironie dans sa préface du roman *Pierre et les Américaines*, « qu'il y a cent soixante-dix millions d'Américains, ce qui nous permet vraiment d'envisager l'avenir avec optimisme : nous aurons toujours quelque chose à nous mettre sous la dent. »⁴ La méconnaissance du pays est d'ailleurs l'une des composantes de son rejet univoque ; comme le note André Kaspi :

Il n'est pas nécessaire de connaître les États-Unis pour exprimer des sentiments antiaméricains. À la rigueur, il vaut mieux n'y être jamais allé, n'en avoir qu'une connaissance des plus vagues, puisque nous sommes dans le domaine du rêvé, de l'imaginaire.⁵

Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, est confronté au même genre d'analyse lorsque, dans un refuge des Alpes suisses, il rencontre un avocat lyonnais qui lui fait découvrir ce qui lui apparaît comme le fleuron de la cuisine française, le cassoulet. Dans la conversation qui s'ensuit, le Français affiche des opinions très tranchées sur l'Amérique, « qu'il connaissait bien parce qu'il n'y était jamais allé, ce qui lui donnait de la perspective »⁶.

Gary, s'il a toujours gardé son affection de Résistant pour le Général de Gaulle, s'écartait souvent de la ligne de pensée du mouvement gaulliste, notamment au sujet des États-Unis. Lors d'un congrès de l'UDR, à Nice, le 22 novembre 1963, il prononce ainsi un discours

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 299.

⁴ Romain Gary.- « Lettre à l'éditeur ».- *Pierre et les Américaines*/Robert Felsette.- Paris : René Julliard, 1961.- p. VIII.

⁵ Denis Lacorne, Jacques Rupnik, Marie-France Toinet, dir.- *L'Amérique dans les têtes : un siècle de fascination et d'aversion*.- Paris : Hachette, 1986.- p. 293.

⁶ *Adieu Gary Cooper*.- p. 37.

intitulé « L'amour de l'Amérique » qui souligne cet écart. Il raconte avec délectation, dans *La Nuit sera calme*, son jeu avec un public hostile auquel il fait part avec enthousiasme de son récent dîner chez les Kennedy :

C'était un moment où l'anti-américanisme gaulliste était à son apogée. J'ai été le premier à parler et j'ai annoncé le titre de ma conférence : *L'Amour de l'Amérique*. Il y a eu un de ces silences de mort et de glace qui m'aurait fait froid dans le dos si j'étais porté au cliché. Je me suis mis à parler avec sympathie de l'Amérique et de Kennedy que je connaissais un peu et comme mon auditoire devenait de plus en plus glacé, l'éloge que je faisais devenait de plus en plus chaleureux.¹

La presse de l'époque sourit devant ce petit moment de bravade², qui prend un sens différent lorsque, après son discours, l'assassinat de Kennedy est annoncé. Les interventions de Gary en faveur de l'Amérique sont nombreuses dans la presse, où il partage souvent avec le public français ses connaissances sur ce lointain voisin intrigant. Si son regard sur les relations internationales est généralement critique, à la fois lucide et cynique, Gary refuse ainsi de cantonner les États-Unis à cette image négative d'une grande puissance prise dans une lutte absurde de pouvoir, aux conséquences dangereuses. Même si l'Amérique idéale esquissée par le rêve américain y perd, malgré tout, un peu de son éclat.

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 152.

² « Justement, l'auteur des *Racines du Ciel* et diplomate de profession, avait déjeuné quelques jours plus tôt tête à tête avec les Kennedy à la Maison-Blanche en compagnie de sa femme Jean Seberg. La conversation avait été édifiante et Gary tenait son sujet, un bon sujet brûlant. Il le développa librement, suavement, finement, fortement, ne sachant pas encore que Kennedy était mort. Cet éloge des USA ne fit plaisir à personne, sauf aux journalistes, qui se régalerent et rirent sous cape. » (« Le carnaval des godillots ».- *Le Canard enchaîné*.- n°2289, 27 novembre 1963.- p. 2.)

CHAPITRE 6

L'ENVERS DU RÊVE AMÉRICAIN : IMAGE, DIVERTISSEMENT ET ARGENT

En s'approchant de la société américaine, Gary dessine une image dégradée du rêve originel, déformé par sa relecture à travers le prisme d'une mise en scène généralisée. Dans une culture de l'image, où le spectacle, les apparences et les fausses émotions priment, les différents organes possibles de l'espoir comme la religion, les médias ou le cinéma américain, peuvent devenir divertissants, voire, souvent, ridicules, mais risquent en même temps de perdre leur pouvoir et, dans un renversement complet, d'avoir l'effet inverse sur les personnages.

I. La puissance de la presse et des médias américains

Les puissants médias américains et les journalistes qui les dirigent sont, chez Gary, analysés avec beaucoup de cynisme ; le rôle qu'ils jouent est souvent peu reluisant, et Gary s'applique à décrypter tous les mécanismes qui animent la presse et ses corollaires télévisuels ou radiophoniques.

I.A. Émouvoir le public

I.A.1. L'utilisation calculée de l'émotion

Aux articles de presse qui nourrissent, dans l'œuvre de Gary, l'espoir des personnages répond une vision cynique du monde des médias, où chaque image, chaque information est fabriquée dans un but précis. Les reportages télévisuels, radiophoniques ou journalistiques semblent tous reposer sur des mécanismes développés pour susciter l'émotion du public.

Lorsque les médias américains s'intéressent aux animaux, ceux-ci, transformés en sujets de reportage, deviennent ainsi des outils destinés à capter l'attention du public. Ils s'éloignent alors du rôle qu'ils peuvent par ailleurs jouer dans les romans de Gary, où les animaux

occupent une place importante. Gary les considère en effet avec une grande affection, allant jusqu'à envisager, dans l'optique d'une humanité encore inachevée, que les animaux, particulièrement les chiens, en sont les seuls véritables représentants¹. Le destin des animaux évoqués n'est, en revanche, pour les journalistes américains, pas le réel sujet d'intérêt :

La sympathie et l'intérêt immédiat que soulevait dans le public tout ce qui touchait aux animaux était un trait bien connu des directeurs de journaux, qui tablaient dessus à coup sûr en période creuse.²

C'est à cette certitude que se rattachent les débuts du reportage de l'Américain Abe Fields en Afrique, lorsqu'il photographie, avant que son avion ne s'écrase près du campement de Morel, les animaux condamnés par une grande vague de sécheresse. La catastrophe naturelle lui parle moins que son potentiel impact sur le public américain :

Fields ne connaissait rien à la faune africaine et était à peu près incapable de distinguer un buffle d'un tapir, mais savait que le public était toujours particulièrement touché par la souffrance des bêtes et il était sûr de tenir là un beau sujet, ce qui l'exaltait.³

Le rôle des journalistes américains est envisagé avec cynisme ; ils se situent toujours dans l'envers du décor, là où les émotions sont analysées froidement, où tout est réfléchi et calculé.

Dans le projet de Luc pour partir en Amérique, un animal apparaît également ; deux soldats américains – qui semblent bien armés pour composer avec les émotions factices puisqu'ils « venaient de Hollywood et faisaient des films de propagande pour l'armée »⁴ – lui proposent d'adopter sa chienne Roxane puis d'utiliser les revues *Life*⁵ et *Time* pour raconter la touchante histoire de leur séparation et provoquer leur réunion. Luc, rêvant d'une vie meilleure, place en eux tout ses espoirs, leur confiant à la fois sa chienne et son avenir. Ils lui suggèrent d'écrire aux journaux pour « leur raconter [son] histoire, leur expliquant en termes émouvants [son] désir d'être réuni à nouveau avec [son] chien »⁶. Cette première

¹ Comme le résume Julien Roumette : « [Les] animaux sont bienveillants chez Gary : le danger vient des hommes, pas des bêtes. Dans leur comportement et dans leurs rapports avec les humains, ils servent d'illustration à la bonté en actes. Leur instinct les maintient au plus près de la vitalité essentielle. Ce sont des modèles qui nous donnent avec douceur des leçons de vie. » (Julien Roumette.- *Étude sur La Promesse de l'aube de Romain Gary*.- Paris : Ellipses, 2006.- p. 111.) La généralisation souffre évidemment quelques exceptions ; *Les Trésors de la mer Rouge*, *Les Têtes de Stéphanie* ou *Les Mangeurs d'étoiles* font notamment apparaître quelques images plutôt négatives d'animaux.

² *Les Racines du ciel*.- p. 396.

³ *Id.*- p. 324.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 93.

⁵ Gary qualifie *Life*, dans *La Nuit sera calme*, de « plus grand hebdomadaire américain ». (*La Nuit sera calme*.- p. 239.)

⁶ *Le Grand Vestiaire*.- p. 92.

étape doit déclencher un processus plus important, qui fera prendre toute l'ampleur voulue au récit initial :

Ils feraient autour de mon histoire une grande publicité, comme ils le font d'habitude dans tous les cas de ce genre ; c'était une routine journalistique, m'explique-t-il ; on publiera deux grandes photos, une de moi à Paris et une autre de Roxane en Amérique, sous le titre *Unite them again*. Ça ne pouvait pas rater, m'assurait-il, c'était dans les mœurs, ce genre d'histoires-là, une affaire en or pour tous les intéressés, il s'offrit de me faire la lettre tout de suite...¹

Le projet résume avec cynisme la construction, dans les journaux, de récits visant à l'exemplification, décrite comme un procédé mécanique et bien rodé qui, en suivant quelques règles attendues, parvient à susciter la réaction voulue chez le public concerné – avec un changement d'échelle lié à toutes les productions américaines : la publicité sera « grande », de même que les photos. Les Américains qui énoncent ce processus le présentent avec une distance critique ; eux-mêmes n'adhèrent pas à ces étalages fabriqués d'émotions et refusent même de répondre au vrai moment sentimental que leur offre la séparation de Luc et de son chien : « Je serais sûrement ému, si je n'avais pas tourné au moins vingt-cinq scènes comme celles-là »², conclut le caporal qui emporte l'animal.

Le possible poids médiatique d'une image animale bien utilisée apparaît encore dans *Chien Blanc* où, parmi de nombreuses inhumanités, les hommes manifestent de différentes manières leur cruauté envers les animaux, qui sont omniprésents dans le texte. L'ultime argument pour convaincre les foules est choisi par un groupe d'étudiants pour protester contre la guerre du Vietnam. Les étudiants, membres du groupe Students for a Democratic Society, ne sont pas eux-mêmes journalistes, mais ils comptent utiliser le pouvoir de la presse pour dévoiler leur action. Les manifestations contre la guerre ayant, à force de répétition, perdu de leur impact, ils veulent y intégrer un élément nouveau en venant solliciter la participation du chien recueilli par Gary. Leur explication entérine cette logique du divertissement, qui veut que le spectateur réclame toujours plus d'images, de nouveauté. Les images de la guerre, identiques dans leur horreur, finissent par se banaliser : « Les gens lisent ça dans les journaux en prenant leur petit déjeuner. Ça ne représente plus rien de concret pour eux. »³ Le projet de ces jeunes gens est de capter à nouveau l'intérêt du public, de « les réveiller, toucher leur sensibilité »⁴, et leur choix se porte sur la souffrance animale. Ils veulent donc utiliser Batka, en l'immolant par le feu comme un symbole expressif de

¹ *Id.*- p. 92-93.

² *Ibid.*

³ *Chien Blanc.*- p. 109.

⁴ *Ibid.*

leur lutte : « Des millions de gens qui regardent avec indifférence les villages brûlés à la télévision pousseraient des hurlements épouvantables si on faisait la même chose à un chien. »¹ L'animal n'est qu'un instrument dans leur projet théorique, qu'ils composent avec une indifférence absolue à la souffrance, une abstraction qui laisse imaginer la possibilité d'autres actes aussi cruels, pour un potentiel impact médiatique. L'aspect spectaculaire de l'histoire et la volonté de mise en scène qui l'accompagne sont encore plus flagrants si on ajoute à l'anecdote une conclusion, qui apparaît non dans le récit, mais dans l'actualité dont il s'inspire. Le projet, pour aberrant qu'il paraisse, n'a pas été inventé par Gary, qui a pu utiliser un élément de l'actualité pour l'appliquer à l'histoire de son chien symbolique. En 1968, des étudiants du S.D.S. ont en effet annoncé leur projet de mettre le feu à un chien avec un ersatz de napalm devant l'université de Grossmont, près de San Diego, pour protester contre la guerre du Vietnam, déclarant : « People won't mourn for human deaths but would for a dog's death. [...] Now people will see their inhumanity. »² Leur proclamation était suivie d'un rectificatif : les étudiants n'avaient jamais eu l'intention de passer à l'acte mais comptaient sur l'impact médiatique de leur annonce pour éveiller les consciences³.

Dans cette logique du divertissement, les reportages émouvants n'ont toutefois pas un domaine d'action important ; ils servent avant tout à distraire le public, qui s'attarde un instant sur une histoire marquante avant de la délaissier pour la suivante. Abe Fields se souvient ainsi d'un reportage qu'il avait effectué avant la guerre, « qui représentait des tortues géantes gisant sur le dos avant d'être jetées vivantes dans des cuves d'eau bouillante pour être transformées en soupe de conserve »⁴. Ses photographies ont eu un effet immédiat sur la vente du magazine, qui a « augmenté de cinq pour cent »⁵, mais beaucoup plus incertain quant à l'horrible réalité qu'il cherchait à souligner, la vente de la tortue en conserve, dont Fields « [présume] qu'elle était demeurée ce qu'elle était auparavant »⁶. L'émotion est un argument essentiel pour augmenter les tirages, elle constitue un « filon

¹ *Ibid.*

² « Les gens ne pleurent plus pour la mort d'hommes, mais ils le feraient pour celle d'un chien. [...] Maintenant, les gens vont s'apercevoir de leur inhumanité. » (« Vietnam Protesters Plan to Burn Dog on Campus ».- *Los Angeles Times*.- 8 novembre 1968.- p. 24.) Voir Annexe 2.4.

³ « Southland ».- *Los Angeles Times*.- 11 novembre 1968.- p. 2. L'écrivain Günter Grass utilisera une anecdote similaire dans son roman, *Örtlich Betäubt (Anesthésie locale)* paru en 1969 en allemand, où un étudiant anarchiste prévoit de mettre le feu à son chien Max pour protester contre la guerre du Vietnam.

⁴ *Les Racines du ciel*.- p. 396.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

journalistique sûr »¹. Il ne s'agit donc pas de défendre une cause idéologique mais de proposer une distraction lucrative.

I.A.2. Le rôle du journaliste

Premier représentant de cette civilisation de l'image, le journaliste joue un rôle central ; il construit les histoires qui viendront marquer le public, mais il vit, en même temps, par et à travers elles. Abe Fields, journaliste-reporter américain des *Racines du ciel* accompagne ainsi la campagne africaine de Morel son appareil photo à la main. S'il perçoit un bruit de fusillade en pleine nuit, son premier réflexe est de jouer son rôle de reporter : « il saisit sa caméra et la sacoche des films et court sur la dune »² ; il craint ensuite plus pour la vie de ses pellicules que pour la sienne : lorsqu'il entend « une balle siffler à ses oreilles », il « [décide] de ne pas poursuivre l'aventure avec tous ses films précieux sur lui et qui risquaient fort de finir au fond de l'eau »³. Sa réaction initiale se situe à l'opposé de celle de Morel qui, en entendant les mêmes coups de feu « avait saisi sa carabine et couru vers le lac »⁴. Morel, le combattant, va vers le centre de l'action, pour répondre aux chasseurs d'éléphants, tandis que Fields, le photographe, cherche un point de vue intéressant pour mitrailler de son appareil photo les mêmes chasseurs. La prise de photo est son rapport premier avec le monde et les événements lui parviennent toujours par le biais de son objectif. Son regard ne fait qu'un avec son appareil photographique – Fields étant, paradoxalement, myope, le zoom de son appareil peut remplacer sa vision défailante –, sans intérêt autre qu'esthétique pour le sujet qu'il envisage. Fields ne se situe ni du côté de l'action, ni de celui des idées, il cherche simplement à rapporter des images qui puissent marquer le public américain :

Il était plus sensible aux moyens employés, aux choses palpables, et que l'on pouvait photographier – elles n'allaient pas manquer, sur le lac – qu'à la grandeur des buts poursuivis.⁵

Comme il l'explique à Waïtari, il est un homme d'images, qui prend des photos mais n'écrit pas de texte pour les accompagner :

Vous voulez dire que vous vous contenteriez de publier les photos des éléphants abattus sans rien... expliquer ?
– Ce n'est pas mon métier d'écrire.

¹ *Id.*- p. 331.

² *Id.*- p. 370.

³ *Id.*- p. 371.

⁴ *Id.*- p. 373.

⁵ *Id.*- p. 378.

– Votre reportage serait alors entièrement tendancieux. Les photos ne représenteraient qu'un à-côté de l'affaire...¹

Abe Fields laisse aux autres le soin de comprendre le monde et d'y lutter, se contentant d'en délivrer une représentation. Poussé à son extrême, ce désengagement du photographe se retrouve chez Bobo, le photographe de mode des *Têtes de Stéphanie*. Uniquement préoccupé par la mise en scène des collections qu'il doit photographier, il envisage tout lieu et toute personne comme des éléments de décor. Il a pu exiger que Stéphanie, son mannequin vedette, « se [laisse] photographier dans une robe en mousseline brodée, garnie de plumes d'autruches de Cardin, sur les bords du Gange, à Bénarès, dans ces *ghatts* où l'on brûlait les cadavres, dont la cendre voletait et venait se poser sur son visage »². Le Haddan, où les entraîne une nouvelle séance photographique, vient de subir une guerre civile, et Stéphanie pose également pour Bobo devant des tragédies humaines où l'œil du photographe ne recherche que le bon éclairage ou l'élément coloré qui viendra parfaire sa photo. La cover-girl américaine apparaît « sur un fond de ruines qui ne devaient rien à l'œuvre du temps, mais étaient l'œuvre architecturale de six avions dont les pilotes étaient demeurés fidèles à l'Imam jusqu'à la fin »³ ou « sur un fond de palais et de taudis, parmi les femmes voilées et les bédouins, les carcasses de chameaux et les vautours »⁴, en un mélange grotesque de beauté et d'horreur.

I.B. Les médias, vecteurs des mythes modernes

I.B.1. La fabrication des mythes par les journaux

Les journalistes, pour répondre aux attentes des Américains, leur proposent des images soigneusement mises en scène qui donnent naissance à ce que Mircea Eliade appelle « la mythisation des personnalités au moyen des *mass-media*, leur transformation en image exemplaire »⁵. L'apparition de ces nouveaux héros du monde moderne, dont la notoriété et la légitimité sont tirées des articles de presse et reportages télévisés, repose sur une utilisation cynique des mécanismes médiatiques exploités par quelques adroits personnages qui ont compris leur fonctionnement et la manière d'en tirer profit.

¹ *Id.*- p. 394.

² *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 9.

³ *Id.*- p. 24

⁴ *Ibid.*

⁵ Mircea Eliade.- *Aspects du mythe.*- Paris : Gallimard, 2005.- p. 227.

Parmi ces héros figure Marcellin Duprat, le cuisinier français des *Cerfs-volants*. En pleine Occupation, celui-ci est arrêté par la Gestapo puis relâché et il refuse de dévoiler les raisons de son arrestation. Son ami Ambroise Fleury se charge alors de les inventer : les Allemands voulaient, déclare-t-il, obtenir le détail de ses fameuses recettes de cuisine mais, malgré « les pires sévices, la baignoire et tout »¹, Duprat a gardé ses secrets. Cette anecdote qui amuse le groupe d'amis transforme Marcellin Duprat en un symbole de la résistance française contre l'invasion allemande, une incarnation d'une France éternelle qui refuse de se soumettre. Elle comporte les ingrédients nécessaires pour composer une belle histoire, avec son héros attaché à un élément constitutif d'une image stéréotypée de la France : sa cuisine. Le cuisinier héroïque trouve donc tout à fait sa place dans une publication américaine :

L'histoire du grand cuisinier français qui refusa de donner sa recette aux Allemands, même sous la torture, fut publiée, on s'en souvient peut-être, en septembre 1945, par le journal de l'armée américaine *Stars and Stripes*. Elle eut un retentissement considérable en Amérique.²

Cette histoire inspirée dévoilant une figure légendaire qui incarne avec conviction la France résistante est née dans un bistrot français, inspirée par un Ambroise qui « aimait bien rire »³ et qui avait peut-être « simplement bu un verre de trop »⁴.

Une parodie par le rire est également, dans *La Tête coupable*, à la source de la transformation du Baron en idole païenne, représentant idéalement typique et folklorique de prétendues coutumes locales qui trouve, à son tour, le chemin de la presse américaine : « en automne 1966, on a pu voir, dans les hebdomadaires américains à grands tirages, la photo du "grand tiki blanc", dont le visage légèrement stupéfait [...] émergeait des guirlandes de *tiaré* »⁵. La supercherie construite par Cohn et Bizien, qui dirige à sa manière le tourisme local, atteint par ce biais le dernier stade de légitimité. Johnnie Cœur et Tulipe ne sont pas créés autrement ; Johnnie promet, en trouvant son idée, une « grande rigolade »⁶, tandis que Tulipe évoque une « formidable escroquerie »⁷. Ces héros ordinaires et les belles histoires qui les accompagnent sont la conséquence d'une plaisanterie initiale, que le pouvoir de la presse et les attentes des lecteurs se chargent de transformer en un mythe exemplifiant. Le thème de l'imposture, central chez Gary, n'est évidemment jamais bien loin.

¹ *Les Cerfs-volants*.- p. 255.

² *Id.*- p. 254. « Stars and stripes », littéralement « étoiles et rayures », est le surnom du drapeau américain, qui donne son nom au journal publié par les forces armées américaines à l'étranger.

³ *Id.*- p. 253.

⁴ *Ibid.*

⁵ *La Tête coupable*.- p. 88.

⁶ *L'Homme à la colombe*.- p. 52.

⁷ *Tulipe*.- p. 32.

La première étape dans la formation de ces mythes journalistiques consiste à convaincre les journalistes, qui auront un rôle important à jouer. Le système qui se développe ainsi n'est sans doute pas limité au territoire américain, son modèle s'est, peu à peu, largement répandu, mais il reste particulièrement attaché aux personnages américains de l'œuvre de Gary. Tulipe ou les deux Johnnie, pleinement conscients de l'importance des médias dans la société contemporaine, s'appuient d'emblée sur ceux-ci pour lancer leur histoire. Dans *Johnnie Cœur*, le personnage le souligne en exposant son projet :

Ça ne peut pas rater. Seulement, mes enfants, j'ai besoin de complicité... Il me faut la presse, la télévision... Quelques journalistes bien pourris, bien juteux, toujours prêts à servir... Des vrais, quoi...¹

Les médias américains auxquels il s'adresse ne devront pas tant rapporter la vérité que la construire. Les journalistes concernés ne sont d'ailleurs pas envisagés comme des professionnels scrupuleux rapportant avec objectivité des informations mais comme des complices assumés, pans nécessaires de la mystification programmée. Lorsque Johnnie Cœur, censé jeûner en protestation depuis huit jours, est présenté aux journalistes, l'un d'eux « pointe un doigt accusateur vers la cuisse de poulet que Johnnie est en train de manger avec appétit »², et Johnnie rejette ses objections en leur opposant sa vision du journalisme :

Et alors ? Vous êtes journalistes, oui ou non ? Vous n'allez pas me dire que vous n'êtes pas encore habitués à la différence qu'il y a entre les paroles et les actes, entre les grandes déclarations de principe pour fin de semaine et la saloperie de tous les jours, entre ce qu'on dit et ce qu'on fait ?³

Les mises en question opérées par Johnnie sont aussi des mises en question des journalistes, qu'il décrit avec le plus grand cynisme. La réussite de son entreprise suppose qu'ils soient conformes à l'image négative qu'il leur attribue – ils seront évidemment à la hauteur de ses espérances.

I.B.2. Le choix du nom

Comme toute création, les personnages médiatiques commencent à prendre vie lorsqu'ils sont baptisés. Dans *La Promesse de l'aube*, déjà, le choix d'un pseudonyme était considéré par le jeune Romain et sa mère comme une étape décisive dans la future carrière d'écrivain de l'adolescent. Sitôt la décision prise, avant même le début de la rédaction d'un roman, la

¹ *Johnnie Cœur*.- p. 33.

² *Id.*- p. 36.

³ *Ibid.*

mère et le fils se posent la question du nom sous lequel il devra paraître : « Il ne nous restait plus maintenant, pour donner à nos rêves un début de réalisation, qu'à nous trouver un pseudonyme digne des chefs-d'œuvre que le monde attendait de nous. »¹ Ironiquement, le futur écrivain est plus occupé à chercher ce pseudonyme qu'à tenter d'écrire son chef-d'œuvre. Plus qu'un simple patronyme, le pseudonyme recherché doit être accrocheur, constituer un résumé de la carrière à venir, un condensé de toute l'œuvre potentielle. Les seuls noms lui semblant convenir, Goethe, Shakespeare, Victor Hugo, n'ont justement de sens et d'intérêt que par les images littéraires qu'ils convoquent. Le choix d'un surnom pour des figures médiatiques suit le même processus : il s'agit, pour les journalistes qui rédigent les articles, de frapper l'imagination des lecteurs en leur soumettant un nom porteur de suffisamment de sens pour qu'ils l'adoptent instantanément.

Quand les journalistes sont convaincus, dans *L'Homme à la colombe*, que Johnnie mérite un article, il ne leur reste « qu'à choisir d'un commun accord le titre sous lequel Johnnie allait effectuer son entrée triomphale dans l'actualité »², ce qui est fait rapidement :

- "Le locataire clandestin de l'O.N.U.", proposa Bliss. Non, ce n'est pas assez fort, "Frankie et Johnnie au secours des Nations Unies !" Ou bien : "L'antispoutnik américain prend son envol !"
- Pourquoi pas tout simplement : "L'homme à la colombe" ? suggéra Goldenbaum.³

Le procédé est similaire pour Tulipe, lorsqu'oncle Nat le présente aux journalistes de *La voix des Peuples* :

- Gandhi, murmura Costello. Le Gandhi de New York. Ça sonne bien. C'est un Noir ?
- Un Blanc, dit oncle Nat.
- Le Blanc Mahatma de Harlem ! hurla Flaps.⁴

L'apparition, le lendemain, du titre choisi dans les journaux inaugure le nouveau destin de Tulipe : « "Le Blanc Mahatma de Harlem", lut oncle Nat, en brandissant *La Voix des Peuples* avec triomphe. Par la force qui me fit nègre, patron, vous voilà bel et bien lancé. »⁵ Le choix d'un nom signe l'acte de naissance de la nouvelle figure publique en permettant son entrée dans le monde médiatique. Les gros titres qui servent à vendre ces histoires puisent dans un imaginaire préexistant, qui fournit un système de références que le public peut facilement interpréter. Le surnom de Tulipe évoque ainsi le Mahatma Gandhi – dont il imitera le message pacifiste, et l'apparence, en s'habillant comme lui et en filant la laine –,

¹ *La Promesse de l'aube*.- p. 31.

² *L'Homme à la colombe*.- p. 72.

³ *Ibid.*

⁴ *Tulipe*.- p. 45.

⁵ *Id.*- p. 56.

tout en soulignant la spécificité du contestataire européen. Quant au surnom de Johnnie, il condense le message du jeune Américain en un raccourci symbolique, qui le transforme en silhouette anonyme accompagnée de son animal familier, l'oiseau communément associé à la paix.

Pour le jeune Romain, cette recherche onomastique est liée à une carrière littéraire ; pour Johnnie ou Tulipe, l'aspect de création littéraire est également proche. *L'Homme à la colombe* est d'ailleurs associé cette question identitaire par son paratexte puisque Gary a, dès la rédaction du manuscrit, décidé de le publier sous pseudonyme. En 1955, il écrit ainsi à Joseph Barnes, pour lui parler d'une histoire sur les Nations Unies qu'il présente comme écrite par son ami Jack Ribbons, un Américain qui ne peut écrire qu'en français et qui aimerait être traduit par Barnes, dont il a admiré le travail sur *The Company of Men* (la version américaine du *Grand Vestiaire*)¹. Le livre traduit devra être présenté comme américain, même dans sa version française. En 1958, le nom de l'auteur a apparemment changé, puisque Barnes parle à Gary du manuscrit de son ami Fosco Sinibaldi², nom sous lequel le texte sera finalement publié.

Par le biais des désignations inventées par les journalistes se créent de nouveaux personnages, dont l'existence est intimement liée aux articles qui s'écrivent sur eux. Comme l'explique Jean Starobinski,

Le nom est situé, symboliquement, au confluent de l'existence "pour soi" et de l'existence "pour autrui" : il est vérité intime et chose publique. En acceptant mon nom, j'accepte qu'il y ait un commun dénominateur entre mon être profond et mon être social. Or c'est à ce niveau que le pseudonyme entend opérer une disjonction radicale.³

Le « Blanc Mahatma de Harlem » et « l'homme à la colombe » ne sont plus tout à fait le réfugié Tulipe ou le Texan Johnnie et leur nouvelle identité complète le personnage qu'ils interprètent devant les yeux du public.

Ces pseudonymes choisis avec soin sont l'un des aspects d'une tentative de simplification et de schématisation des figures représentées. Un message simple, associé à l'indispensable composante émotionnelle, sont les éléments principaux pour les définir. Le gros titre constitue l'essentiel du propos, son importance souligne que le sens du message est moins important que sa mise en scène. Dans *L'Homme à la colombe*, Johnnie va ainsi être conduit au statut de figure emblématique par le simple pouvoir de suggestion de la presse. L'Indien

¹ Lettre de Romain Gary à Joseph Barnes, 25 avril 1955.- Special Manuscripts Collection Barnes.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.

² Lettre de Joseph Barnes à Romain Gary, 10 mai 1958.- *Id.*

³ Jean Starobinski.- « Stendhal pseudonyme ».- *L'Œil vivant*.- Paris : Gallimard, 1999.- p. 238.

qui seconde Johnnie vend en ces termes l'histoire de son protégé aux journalistes qui siègent à l'O.N.U. :

Une nouvelle extraordinaire, qui va bouleverser le cœur des peuples, occuper pendant des semaines la première page des journaux et montrer à nos détracteurs que les États-Unis sont capables, eux aussi, de donner au monde une grande et belle figure spirituelle. Ce sera dix mille dollars, à prendre ou à laisser.¹

Le récit satirique de l'épopée de Johnnie est aussi celui des médias, qui accompagnent le personnage tout au long de son aventure ; elle repose sur un mélange d'émotions provoquées et de recherche du gain, qui transforme cette belle fable émouvante en une construction réfléchie, une forme moderne d'escroquerie. Morel pense soigneusement aux conséquences médiatiques de ses actes, tout comme Johnnie ou Tulipe, mais ces derniers y ajoutent une part importante de cynisme. Gary présente de fait les médias américains comme un organe utilitaire, dont l'usage n'est jamais innocent. Ceux qui s'y réfèrent cherchent à toujours atteindre des buts précis.

I.B.3. L'utilisation des tragédies à des fins de divertissement

Cette contamination des sujets les plus sérieux par le divertissement trouve, notamment, une autre illustration dans les portraits parodiques que Gary trace de certains milieux musicaux. Se réinventant le temps d'un long discours cynique comme le fils de l'homme qui a bombardé Hiroshima, Cohn, dans *La Tête coupable*, fait de la musique folk l'un des aboutissements logiques d'une crise de conscience généralisée. L'homme qui jeté la bombe et son fils exploitent cet héritage en se lançant, chacun de leur côté, dans la chanson. Le père peut ainsi trouver une carrière qui répond aux attentes des foules :

Mon père savait un peu jouer de la guitare et on lui avait composé un *folk-song* : *Hiroshima tu m'as détruit*, c'était l'histoire d'un cow-boy qui avait abandonné sa prairie et les siens pour aller commettre un crime épouvantable, le disque avait tenu un an au sommet du *hit-parade*, aussitôt après les *Rolling Stones* [...].²

À travers cet avatar parodique des chansons populaires, le sérieux de l'acte, du bombardement d'Hiroshima, est dévalué par son rattachement à l'industrie du divertissement. Gengis Cohn se moque ainsi des sujets les plus graves, jusqu'à ce jeu de mots par syllepse qui rappelle ceux du Gengis Cohn de *La Danse de Gengis Cohn* : « mon père et sa bombe étaient vraiment à l'origine d'un *boom* culturel »³. Dans cette vision du monde contemporain, toute catastrophe peut devenir profitable et la célébrité se construit,

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 61.

² *La Tête coupable*.- p. 129.

³ *Ibid.*

sans remise en question morale, grâce au malheur des autres. La chanson peut faire écho à un autre texte de Gary, le destin du cow-boy quittant sa terre natale pour se confronter au monde moderne rappelant celui de Johnnie, dans *L'Homme à la colombe*. Mais sa mission est inversée, puisque, alors que Johnnie part se battre pour des idéaux positifs, le personnage cité dans la chanson va accomplir le mal suprême.

À la suite du père fictif de Cohn, le modèle initial, l'ensemble des problèmes que peut rencontrer la société américaine est ainsi réduit à des sujets de chansons :

[II] a été à l'origine de toute une renaissance du *folk singing* : la bombe, les radiations, le Viêt-Nam, la discrimination raciale, la misère des Noirs, tout cela est entré dans le folklore américain, tout cela est maintenant un thème de chansons et de ballades innombrables, de Bob Dylan à Joan Baez et cent autres.¹

Le principe évoqué par Cohn repose sur une base réelle, puisque les années soixante américaines ont été marquées par une renaissance de la chanson engagée², qui « s'inscrit dans la tradition des *freedom songs* » ; « en écoutant ou en chantant des chansons engagées, les jeunes retrouvent une tradition populaire américaine »³ où, dès le début du XX^e siècle, des chansons « ont été associées aux luttes de la gauche et ont véhiculé des thèmes tels que la lutte aux côtés de défavorisés, les combats contre le fascisme et pour les droits des Noirs »⁴. Bob Dylan et Joan Baez étaient, notamment, liés aux mouvements et engagements des années 60, avec des chansons qui évoquaient la lutte pour les droits civiques ou la guerre du Vietnam comme « *Blowing in the Wind* » de Dylan, utilisé dans les milieux anti guerre du Vietnam ou son « *The Times They Are A-Changin'* », qui reflète les changements à l'œuvre dans la société contemporaine. Le gospel « *We Shall Overcome* » repris par Joan Baez devint quant à lui l'hymne de la marche sur Washington de Martin Luther King en 1963 ; Joan Baez, inscrite comme Dylan « dans la tradition américaine de la chanson engagée »⁵, se démarqua aussi pour ses « vigoureuses prises de position contre la guerre du Viêt-nam »⁶.

Revisité par Cohn, l'engagement des artistes fonctionne toutefois dans l'autre sens, et devient un processus conscient d'exploitation de la société contemporaine et de ses

¹ *Id.*- p. 130.

² Le principe n'en est pas uniquement américain, puisqu'il existe aussi, en France, toute une tradition de chanson populaire, mais les noms et thèmes cités par Cohn renvoient à un courant qui joua un rôle particulièrement important dans l'Amérique des contestations.

³ Christiane Saint-Jean-Paulin.- *La Contre-Culture*.- Paris : Autrement, 1997.- p. 174.

⁴ *Id.*- p. 175.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

problèmes centraux¹. La chanson n'accompagne pas la révolte, elle en tire profit. La transformation des événements en fonds culturel les dédramatise et, comme toujours lorsque Cohn, en représentant moderne de la tradition des picaros, est impliqué, l'aspect financier est important : s'il se lance dans cette forme caricaturale de chanson populaire, déclare le personnage qu'il interprète, c'est parce qu'il « voulait [sa] part du gâteau »².

I.C. Le pouvoir de la presse

I.C.1. Médias et manipulation

Le journaliste américain est intimement lié au public auquel ses articles sont destinés : ce groupe indifférencié de lecteurs l'accompagne constamment, renforçant son pouvoir potentiel et l'entourant de sa protection. Les deux pôles sont interdépendants ; le journaliste utilise le public, le manipule, souvent, mais, en même temps, il ne peut pas exister sans son soutien. Son influence dépend de la foule qu'il peut réussir à toucher et il est d'autant plus puissant que son auditoire est large. Abe Fields, qui revendique sa « qualité sacrée de journaliste américain »³, est donc traité avec les plus grands égards par Waïtari, qui cherche à médiatiser son combat pour l'indépendance africaine, et qui précise en s'adressant à lui : « Ce n'est pas à vous que je parle, mais à un représentant de l'opinion publique américaine, qui peut beaucoup pour notre mouvement... »⁴ Lorsque Waïtari décide qu'il doit faire éliminer Morel parce qu'il dessert sa cause, celui-ci ne pourra donc être exécuté qu'une fois le journaliste américain éloigné :

- Après Sionville, on vous a condamné à mort. Vous aviez abusé de notre aide, caché les buts politiques véritables de notre mouvement... On n'a pas pu exécuter le jugement, à cause du journaliste américain.
- Je vois.
- Je devais vous abattre quand il nous aurait quittés. Quand on serait seuls...⁵

Le journaliste américain semble, de ce point de vue, être constamment entouré de chacun de ses lecteurs, son regard représente celui de millions d'Américains. Son statut est particulièrement important parce que la vaste population américaine offre une audience

¹ La radio, qui, dans les bureaux de la presse, au cœur de l'O.N.U., égrène les tragédies mondiales, y associe le même genre de récupération des événements contemporains par l'univers musical : « Aux massacres du Congo succéda un rappel des massacres de Hongrie, suivi d'un morceau de musique classique sur la ségrégation raciale aux États-Unis ». (*L'Homme à la colombe*.- p. 59.)

² *La Tête coupable*.- p. 129.

³ *Les Racines du ciel*.- p. 375.

⁴ *Id.*- p. 380.

⁵ *Id.*- p. 492.

considérable, mais aussi parce que les États-Unis sont une grande puissance et que les messages qui interpellent son public sont de ce fait particulièrement écoutés.

Plus encore qu'Abe Fields, Orlando, autre journaliste américain des *Racines du ciel*, a ce pouvoir d'agir sur les foules. Son influence est à la taille de son auditoire :

Orlando était le journaliste le plus célèbre des États-Unis, un chroniqueur lu, écouté à la radio et admiré à la télévision par plus de cinquante millions d'Américains chaque semaine, et les consignes formelles de Paris étaient de faire bonne impression sur lui. On espérait qu'à son retour il exercerait son influence sur l'opinion publique américaine dans un sens favorable à l'Union française.¹

Chacun cherche donc à gagner ses faveurs. Son poids médiatique lui attire toutes les attentions des officiels tchadiens, qui ne peuvent se permettre de s'aliéner l'opinion américaine ; le journaliste a un rôle politique à jouer – la question étant, ici, celle de la politique coloniale française.

Lorsque Orlando, contre toute attente, se met à soutenir Morel, il transforme le pouvoir que lui octroient ses auditeurs en arme, qu'il ne craindra pas d'utiliser pour parvenir à ses fins. Son interprète s'en fait l'écho :

M. Orlando vous rappelle que cinquante millions d'Américains l'écoutent chaque semaine [...]. Il me prie de vous dire que... que si vous touchez à un cheveu de la tête de cet homme, il mènera pendant des années, s'il le faut, une campagne contre la France dont votre pays se souviendra pendant longtemps.²

Le journaliste réagit en représentant assumé de la population américaine, en déplaçant les thèmes qu'il défend sur un plan national. Son pouvoir est assez grand pour menacer un pays tout entier.

Gary montre aussi à travers une anecdote rapportée dans *La Nuit sera calme* les dangers de ce pouvoir de la presse, où les rumeurs et calomnies les moins fondées, une fois relayées par les médias, prennent des apparences de vérité. Il évoque un épisode où, pendant sa période onusienne, il est confronté à la chasse aux sorcières du sénateur McCarthy, « qui brisait alors les vies au nom de deux chefs d'accusation : communisme ou homosexualité »³. Pendant une conférence de presse, un journaliste, « représentant de je ne sais plus quel journal, un journal de Hearst, si je ne me trompe, qui était un maccarthiste

¹ *Id.*- p. 74.

² *Id.*- p. 84.

³ *La Nuit sera calme.*- p. 210. Entre 1950 et 1954, le sénateur McCarthy, en pleine Guerre froide, dénonce une prétendue conspiration communiste au sein du Département d'État. Il lance une véritable croisade contre les communistes – et tous ceux qui, dans une atmosphère de suspicion généralisée, en sont accusés à tort –, aux méthodes expéditives, surnommée « chasse aux sorcières ».

acharné »¹, profite de la présence de la presse pour déstabiliser les intervenants en mettant en doute leur réputation par une question rituelle : « Sir, avant que vous ne parliez, je voudrais vous poser une question préalable... Est-ce que c'est vrai que vous êtes un communiste notoire ? »² La méthode est particulièrement efficace parce que, rapportée par les médias, cette accusation gratuite insinue le doute :

C'était diffusé à la radio et quelle que fût ma réponse, tu comprends, la question demeurait posée, tu étais marqué aux yeux de l'opinion américaine, c'était la méthode même de la calomnie maccarthyste.³

Gary, conscient du pouvoir d'une parole dite et écrite largement diffusée, choisit donc une approche diamétralement opposée à celle de l'interlocuteur le précédant, qui s'était emporté avant de quitter la tribune, et répond par une attaque du même genre : « Monsieur, est-ce que c'est vrai, ce que tout le monde raconte dans les couloirs, que vous êtes un homosexuel notoire ? »⁴, avec le même effet dévastateur : « c'était trop tard pour nier, des millions d'auditeurs avaient déjà entendu ça, c'était irrattrapable... »⁵ Les simples allégations deviennent, relayées par la presse, des certitudes convaincantes.

Le public qui fait face au journaliste, s'il lui est nécessaire, est rarement valorisé. Masse indifférenciée, réagissant à l'émotion, il ne questionne pas les informations qui lui sont délivrées. Johnnie Cœur, dont le nom fait écho à la prédominance de cette composante émotionnelle pour séduire les foules, s'en étonne au début de son aventure, accueillant le premier article paru dans la presse par une exclamation incrédule : « Ils ont marché ! Ce n'est pas possible ! Ils ne peuvent tout de même pas être crédules à ce point »⁶. Cheval Ailé y répond en définissant le mode de fonctionnement du public auquel les articles sont destinés :

Ils ont marché. Ils sont là pour ça. Lorsqu'il s'agit de faire confiance, de croire et d'espérer, patron, les peuples sont toujours preneurs. Ils ont le cœur trop grand, il y a toujours de la place, on ne peut pas les rater, à condition de viser le cœur... Et la presse vous appuie à fond : ça fait augmenter les tirages.⁷

L'argument de l'émotion se transforme en arme, dont le public est la cible choisie, que la composante émotionnelle convainc, presque malgré lui. La quête d'espoir qui porte les personnages garyens est alors envisagée avec ironie. L'absence de jugement critique de ce

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Johnnie Cœur.*- p. 57.

⁷ *Ibid.*

public est en effet souvent soulignée ; sa loyauté est changeante, variant au gré des histoires proposées par les médias. Orlando, qui maîtrise parfaitement l'art de manipuler ses lecteurs, méprise ceux-ci pour leur versatilité, qu'il joue à provoquer : « il adore retourner les foules comme une crêpe, cela fait partie de la haine qu'elles lui inspirent »¹. Forsythe, vilipendé par la presse américaine, qui l'accusait de trahison envers son pays, peut brusquement devenir un héros, par l'« un de ces retournements d'opinion dont le public avait l'habitude »². Par le biais d'articles et d'images soigneusement choisis, l'Américain qui, grâce à sa présence auprès de Morel, « [suscite] aux États-Unis une curiosité intense »³, y gagne un nouveau visage :

[Pour] le public américain, il était devenu le héros de l'heure, un composé de Davy Crockett, de Lindbergh et de soucoupe volante, le tout rehaussé d'une auréole de martyr.⁴

La mention, notamment, des soucoupes volantes au milieu de ces figures plus réelles montre bien l'absence de logique liée à ce changement d'opinion : Forsythe est, en cet instant, un héros fascinant, mais son heure de gloire ne sera pas éternelle. Même le parodique lanceur de la bombe sur Hiroshima inventé par Cohn, qui propose une relecture cynique du rapport entre le public et les sujets émouvants, doit lutter pour rester à la première page des journaux puisque, dès qu'il cesse de se manifester, « sa popularité baissait, on l'oubliait, les journaux cessaient de parler de lui »⁵.

I.C.2. Le cas Gary : Jean Seberg et la presse américaine

Le pouvoir de la presse américaine trouve encore une illustration tragique dans l'expérience de Gary qui, en 1970, accuse le magazine *Newsweek* d'être responsable, par la diffusion de fausses rumeurs, de la naissance prématurée de l'enfant porté par Jean Seberg. Il s'en explique dans un article publié par *France Soir*, où il s'indigne que « même une publication "sérieuse" lue par 6 millions d'Américains, ne [puisse] apparemment s'empêcher de rêver au couteau de la bande de Manson qui avait mis fin à la vie de Sharon Tate et à celle de l'enfant qu'elle portait dans son sein »⁶. La rumeur selon laquelle l'actrice aurait été enceinte d'un chef des Panthères Noires apparut tout d'abord dans la rubrique quotidienne

¹ *Les Racines du ciel*.- p. 331.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *La Tête coupable*.- p. 125.

⁶ « Le Grand Couteau ».- *France-Soir*.- 28 août 1970.- p.4. En 1969, l'actrice Sharon Tate, épouse du réalisateur Roman Polanski, est enceinte de huit mois lorsque des adeptes de Charles Manson viennent la poignarder chez elle.

de Joyce Haber, chroniqueuse mondaine au *Los Angeles Times*¹. Jean Seberg était présentée comme « Miss A », dans un anonymat transparent, puisque l'article donnait évidemment assez de détails pour l'identifier facilement. Le texte commençait ainsi : « Let us call her Miss A, because she's the current "A" topic of chatter among the "ins" of international show business circles. She is beautiful and she is blonde »², avant de fournir quelques renseignements supplémentaires sur sa carrière, et de s'achever par cette révélation : « And now, according to all those really "in" international sources, Topic A is the baby Miss A is expecting, and its father. Papa's said to be a rather prominent Black Panther. »³ L'annonce fut ensuite reprise par d'autres journaux – Gary parle de « quelques lignes d'une sorcière de Hollywood, reproduites aussitôt par 100 autres journaux des États-Unis »⁴. Parmi ceux-ci, *Newsweek*, qui, au mois d'août, publie un nouvel article qui apporte plus de détails à l'histoire et désigne, cette fois, Jean Seberg par son nom. En 1979, après le décès de Jean Seberg, Gary tient une conférence de presse où il reprend ces allégations, déclarant :

Jean Seberg was destroyed by the FBI. In 1970, when we were in the process of getting a divorce, this agency apparently gave a large American newspaper information indicating Jean was pregnant with a child whose father was a leader in the Black Panthers.⁵

Le FBI, qui cherche à s'éloigner de la lignée suivie par son ancien directeur, Hoover, reconnaît alors son rôle dans l'histoire. L'information initiale remise à la presse avait été fabriquée⁶ par l'agence fédérale qui, bien consciente du pouvoir des médias, comptait sur les articles qui en découleraient pour discréditer l'actrice, dont le soutien aux Panthères Noires l'embarrassait. L'actrice américaine était en effet très engagée dans la lutte pour les

¹ Joyce Haber.- « Miss A rates as expectant mother ».- *Los Angeles Times*.- 19 mai 1970.- p. 11.

² « Appelons-la Mademoiselle A, parce qu'elle est pour l'instant le principal sujet des bavardages des personnes bien informées dans les cercles du show business international. Elle est très belle et elle est blonde. » (*Ibid.*)

³ « Et maintenant, selon toutes ces sources internationales très bien informées, le Grand Sujet est le bébé qu'attend Miss A, et son père. Papa serait une Panthère Noire de première importance. » (*Ibid.*)

⁴ « Le Grand Couteau ».- *France-Soir*.- 28 août 1970.- p. 4.

⁵ « Jean Seberg a été détruite par le FBI. En 1970, alors que nous avons entamé une procédure de divorce, cette agence a apparemment donné à un grand journal américain des informations indiquant que Jean était enceinte d'un enfant dont le père était un responsable des Panthères Noires. » (Lee Grant.- « Jean Seberg : did gossip kill her ? ».- *Los Angeles Times*.- 23 septembre 1979.- p. 5.)

⁶ La lettre initiale aurait déclaré : « I was just thinking about you and remembered I still owe you a favor. So I was in Paris last week and ran into Jean Seberg who was heavy with baby. I thought she and Romain had gotten together again but she confided the child belonged to [name deleted] of the Black Panthers. The dear girl is getting around. Anyway, I thought you might get a scoop on the others. » (« J'étais en train de penser à vous et je me suis souvenu que je vous devais toujours une faveur. J'étais à Paris la semaine dernière et j'ai croisé Jean Seberg, qui était visiblement enceinte. J'ai cru que Romain et elle s'étaient remis ensemble mais elle m'a confié que le père de l'enfant était [nom supprimé] des Panthères Noires. La chère fille fait son chemin. Quoi qu'il en soit, je me suis dit que vous pourriez ainsi avoir un scoop avant les autres. » (Wendell Rawls Jr.- « F.B.I. admits planting a rumor to discredit Jean Seberg in 1970 ».- *New York Times*.- 15 septembre 1979.- p. 1, 6.))

droits civiques ; comme le disait Gary dans *Chien Blanc*, elle « [appartenait] depuis l'âge de quatorze ans à toutes les organisations de lutte pour l'égalité des droits »¹, auquel elle apportait d'importantes contributions financières. Gary s'en faisait le témoin cynique en déclarant, alors qu'il décrivait une réunion tenue par Jean Seberg dans leur maison hollywoodienne : « J'attends qu'elle signe son chèque de contribution, c'est-à-dire que le salon se vide, et je vais me coucher. »² Cet apport financier valut à Jean Seberg d'être concernée par le programme de contre-espionnage du FBI, Cointelpro, parmi d'autres personnalités ayant soutenu financièrement les Panthères Noires. Les archives de l'organisation indiquent : « Jean Seberg has been a financial supporter of the BPP and should be neutralized. Her current pregnancy by [name deleted] while still married affords an opportunity for such effort. »³

Gary évoquera assez longuement cet épisode dans *White Dog*, alors qu'il est totalement absent de *Chien Blanc* – l'histoire a eu un retentissement particulièrement important aux États-Unis. Dans la version américaine, Gary y consacre plusieurs paragraphes où son ironie coutumière semble s'effacer. Le récit lui sert d'illustration, d'histoire véridique à opposer aux incrédules qui douteraient de la persistance des fantasmes sexuels et racistes attachés aux Noirs⁴. La première partie du récit adopte le ton le plus neutre ; Gary présente son histoire :

Jean and I were awaiting the birth of our second child in our house in Mallorca when, in the newspaper, a columnist reported that Jean was expecting a child and that the father was black. This appeared in other magazines and newspapers which caused an interesting whirlwind of controversy.⁵

Il oppose ensuite le rôle joué par des journalistes impitoyables aux personnes simplement humaines que sont Jean Seberg ou son père. Pour souligner leur statut de victime, Gary insiste sur leur ancrage dans le pays, sur leurs qualités de bons Américains et bons chrétiens, dans lesquels ses lecteurs américains pourront se reconnaître. Il parle ainsi de

¹ *Chien Blanc*.- p. 32.

² *Id.*- p. 33.

³ « Jean Seberg a été un soutien financier pour le BPP [Black Panthers Party] et devrait être neutralisée. Sa grossesse en cours par [nom supprimé] alors qu'elle est encore mariée offre une opportunité à exploiter. » (Wendell Rawls Jr.- « F.B.I. admits planting a rumor to discredit Jean Seberg in 1970 ».- *New York Times*.- 15 septembre 1979.- p. 1, 6.)

⁴ *White Dog*.- p. 224. Dans *Chien Blanc*, les paragraphes qui entourent l'épisode sont similaires, seul le récit de la grossesse de Jean Seberg et de l'action négative de la presse américaine est omis. (*Chien Blanc*.- p. 171.)

⁵ « Jean et moi attendions la naissance de notre second enfant dans notre maison à Majorque quand, dans un journal, une chroniqueuse annonça que Jean attendait un enfant et que le père était noir. Cela apparut dans d'autres magazines et journaux, causant une intéressante petite tornade de polémique. » (*White Dog*.- p. 224.)

l'éducation de Jean Seberg¹ et s'interroge sur la réaction de son père face à toute cette affaire : « I did wonder a bit what that nice, lovable God-fearing American Ed Seberg must think reading those items behind his druggist's counter, in Marshalltown, Iowa. »²

Face à eux se trouvent les journalistes qui construisent toute l'affaire :

A couple of weeks later, Jean, who was then in her seventh month of pregnancy, began to have cramps and a slight hemorrhaging. As she had almost lost our first baby, and fearing a miscarriage, I called for an ambulance and had her taken to the clinic. *Eh bien*, the teletypes went to work and within a matter of hours half a dozen "reporters" were buzzing around the house, wetting their pants with excitement at the thought of a Black Panther baby about to be born to Romain Gary. Dribbling at the mouth, throwing at me through the gate tidbits of Miss Haber's and Earl Wilson's juicy pieces, standing on their hind legs and trying to jump over the gate, sniffing, smelling blood, they were eagerly trying to get hold of a morsel of that black fetus...³

Dans ce portrait sans concession, les journalistes sont, à l'inverse de Jean et Ed Seberg, déshumanisés ; rapprochés des instincts les plus bas, ils sont caractérisés par une animalité brutale.

Cet épisode révèle bien la force générale des médias ainsi que l'arbitraire de leur action. Les agissements du programme de contre-espionnage du F.B.I. reposaient sur le pouvoir des mots imprimés et leur impact sur les lecteurs, composant une méthode moderne éprouvée pour faire et défaire des réputations, jouer avec l'image des personnes représentées et discréditer les importuns. Le pouvoir médiatique s'y doublait d'un pouvoir

¹ « It seems impossible for a white girl to live up to the American Dream of her schooldays in her native Middle West, the Jeffersonian ideal of brotherhood, decency and equality, without being immediately accused of secret sexual appetites for black flesh, and her civic involvement is instantly publicized as vaginal vagaries, with total disregard for her family, for Christianity, and for the American Dream itself, once more reduced to sex mania and pornography. » (« Cela semble impossible pour une fille blanche de se montrer à la hauteur du Rêve Américain de ses années d'école dans son Middle West natal, l'idéal jeffersonien de fraternité, de décence et d'égalité, sans être immédiatement accusée d'appétits sexuels secrets pour la chair noire, et son engagement civique est instantanément présenté comme des caprices vaginaux, avec une indifférence totale pour sa famille, pour le christianisme, et pour le Rêve Américain lui-même, qui est une fois de plus réduit à une manie sexuelle et à de la pornographie. » (*White Dog*- p. 225.))

² « Je me suis quand même un peu demandé ce qu'Ed Seberg, cet Américain sympathique, aimable et très croyant, pouvait penser en lisant ces nouvelles derrière son comptoir de pharmacie, à Marshalltown, dans l'Iowa. » (*Id.*- p. 224.)

³ « Deux semaines plus tard, Jean, qui était alors dans son septième mois de grossesse, commença à avoir des crampes et un début d'hémorragie. Comme elle avait déjà failli perdre notre premier bébé et craignant une fausse-couche, j'appelai une ambulance et la fit transporter à la clinique. *Eh bien*, les téléscribes se mirent immédiatement au travail et en l'espace de quelques heures, une demi-douzaine de "reporters" bourdonnaient autour de la maison, mouillant leur pantalon d'excitation à l'idée que le bébé d'une Panthère Noire était sur le point de naître chez Romain Gary. La bave aux lèvres, me jetant à la figure à travers la grille les détails croustillants des articles juteux de Miss Haber et de Earl Wilson, debout sur leurs pattes arrières et essayant de franchir la grille, reniflant, sentant le sang, ils essayaient avec empressement de se procurer un morceau de ce fœtus noir... » (*Id.*- p. 225.) Chroniqueur spécialisé dans le monde du spectacle, Earl Wilson tint une colonne régulière, « Last Night with Earl Wilson », tout d'abord dans le *New York Post*, puis reprise dans de nombreux autres journaux américains.

politique, le F.B.I. jouant un rôle central dans l'affaire, rendant la campagne menée contre l'actrice d'autant plus virulente et destructrice.

Les différents modèles médiatiques sont envisagés par Gary avec une ironie souvent grinçante ; leur décryptage révèle les dessous d'une production journalistique où le contenu, les journalistes et le public sont tous suspects. Les médias passent, dans cette relecture, du rôle de vecteurs de l'information et du divertissement à un rôle beaucoup plus sombre où la manipulation et l'argent peuvent avoir des conséquences tragiques.

II. La religion américaine

Dans une société où tout est tourné vers le divertissement, de préférence lié à un gain financier, la religion devient également un élément de la mise en scène généralisée. Le D^r Horwat, le pasteur des *Mangeurs d'étoiles*, illustre cette tendance : ouvert aux nouvelles techniques de communication, il revisite la tradition américaine des prédicateurs à travers son avatar moderne, le télévangéliste. Horwat représente en la caricaturant une religion hypocrite et mercantile qui tente d'associer, au prix de nombreux compromis, une forme de spiritualité avec un matérialisme identifié comme américain.

Le télévangélisme, l'évangélisation via la télévision, est ancré dans l'histoire américaine, où les prêches ont souvent été effectués en dehors de lieux de cultes reconnus :

[Dès] le XVIII^e siècle, l'apparition fréquente de prédicateurs itinérants pratiquant des réunions de "réveil" dans les zones rurales, puis, à partir du XIX^e siècle, les grands rassemblements du revivalisme urbain, et enfin, depuis 1921, l'essor considérable de la radio religieuse constituent les maillons d'une chaîne conduisant au télévangélisme actuel.¹

Billy Graham, l'« un des grands pionniers de la radio et télévision religieuses américaines »², une figure très médiatique qui constitue l'une des références en matière d'évangélisation télévisuelle, est l'un des modèles du D^r Horwat. Il commence sa carrière en 1947 comme prédicateur itinérant avant d'apparaître à la radio dans les années 50 puis à la télévision ; dans les années 70 ses prêches sont diffusés par 300 stations, couvrant 90% de l'audience potentielle des États-Unis³. Graham, de même que les autres télévangélistes, joue de son image ; le pasteur de l'ère de la télévision est caractérisé par son charisme, « c'est-à-dire l'influence, l'ascendant à titre individuel qu'il exerce sur un

¹ Jacques Gutwirth.- *L'Église électronique : La saga des télévangélistes*.- Paris : Bayard éditions, 1998.- p. 7.

² *Id.*- p. 31.

³ *Id.*- p. 44.

public »¹ jusqu'à ce que « l'évangéliste [devienne] l'attraction »², reléguant son message religieux au second plan. Intégré en politique, Graham a servi de « caution chrétienne pour plusieurs présidents des États-Unis »³, tout en menant à travers les États-Unis ou même à l'étranger des « croisades » où il développait ses trois thèmes principaux : « les problèmes familiaux et personnels, le malaise individuel et l'apocalypse qui nous menace »⁴. Comme Horwat, qui s'effraie de la personnalité très libre de l'Américaine, Billy Graham s'oppose, dans les années 60, aux idées de l'Amérique contestataire et à la contre-culture. À la question de la ressemblance entre Horwat et Graham, Gary répond toutefois, dans un entretien pour *Le Nouvel Observateur*, par « un sourire éloquent », avant d'ajouter :

Je préfère que les lecteurs "tirent leurs propres conclusions". Quel qu'il soit, cet évangéliste est pour moi l'incarnation même de l'idéalisme néfaste parce qu'excessif – c'est l'Amérique moralisatrice, pleine d'enflures et de *self-satisfaction*.⁵

Le nom de Billy Graham est d'ailleurs, pour Horwat, une référence importante, résumant pour lui toute la prestance supposée du métier de prédicateur ; indigné d'être assimilé par le capitaine Garcia qui le tient en otage aux saltimbanques les entourant, le pasteur se défend avec ce qu'il pense être un argument décisif « [prononçant] d'une traite, pour mieux se faire comprendre, les noms mondialement connus du révérend Billy Graham et du pape Paul VI »⁶. Les deux noms cités en références sont pour lui les plus hauts dignitaires religieux, le pape Paul VI pour la religion catholique, le révérend Billy Graham pour la sienne⁷. Le personnage du D^r Horwat s'inspire donc d'une base réelle, que Gary, avec l'ironie qui traverse tout le texte des *Mangeurs d'étoiles*, viendra régulièrement mettre en question ; deux de ses personnages centraux, Horwat et l'Américaine, montrent, chacun à leur manière, les dérives possibles rencontrées par un idéalisme qui n'atteint pas sa cible.

II.A. Une morale religieuse hypocrite

À travers, notamment, le personnage du D^r Horwat, Gary met en cause un certain puritanisme américain, qui choisit de repousser la sexualité du côté du Mal, tout en justifiant des actes bien plus condamnables.

¹ *Id.*- p. 206.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 31.

⁴ *Id.*- p. 38.

⁵ Pierre Kynia.- « Adieu à Gary Cooper : Romain Gary et la jeunesse américaine ».- *Le Nouvel Observateur*.- 3 août 1966.- p. 28.

⁶ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 367.

⁷ Billy Graham est un évangéliste, l'un des plus importants courants du protestantisme américain.

II.A.1. L'amour, un sentiment pur et abstrait

L'amour, selon le pasteur américain, est un sentiment élevé et pur, sans rapport direct avec la sexualité qu'il dénigre. Il lui paraît impensable que la relation belle et désincarnée qu'il voit dans son mariage puisse être rapprochée de l'élan bestial qui lui semble unir Almayo et sa maîtresse, l'Américaine :

Que cette malheureuse épave pût sincèrement aimer un homme pareil, sans se rendre compte qu'il s'agissait d'un lien physique de la plus basse catégorie – cela crevait, pour ainsi dire, les yeux –, qu'elle pût imaginer qu'elle aimait Almayo comme le D^r Horwat, par exemple, aimait sa femme, cela semblait en quelque sorte salir ses propres sentiments et discréditer l'amour en général, dans toute sa pureté.¹

Représentant de l'hypocrisie d'une morale puritaine, le prédicateur affiche un dédain pour le corps et la sexualité. Le « fameux surhomme cubain », invité comme lui du dictateur, qui « peut faire l'amour un nombre incroyable de fois, pratiquement sans interruption »², lui paraît d'une abomination sans nom, et il le range immédiatement du côté du Malin, trouvant dans la simple réalité de son existence une raison pour quitter ce monde où tant d'indignité se révèle possible :

Le D^r Horwat fut si horrifié qu'il détourna rapidement les yeux du monstre cubain et fit face presque avec soulagement au peloton d'exécution. Le fond de la bassesse humaine et de l'abjection était atteint, et maintenant que la terre allait se dérober sous ses pieds, il allait enfin être possible d'accéder à la pureté.³

Mais l'indignation de Horwat se trompe de cible, il rejette comme ignoble l'innocent Cubain au triste sourire, allant à l'encontre de l'un des préceptes de bien des personnages garyens qui veut que « ce n'est jamais lorsqu'ils enlèvent leur culotte que les hommes font du mal »⁴. Prenant cette morale à l'envers, le prédicateur choisit d'accorder sa charité au dictateur plutôt qu'au Cubain, qu'il affuble de toutes sortes de surnoms dépréciatifs : le « monstre cubain »⁵, le « monstre sexuel cubain »⁶, « l'horrible Cubain »⁷, le « dégénéré sexuel »⁸ et, lorsque ce dernier tente de l'amadouer par des sourires, « l'évangéliste [détourne] sévèrement la tête, il n'allait tout de même pas se laisser aller à fraterniser avec ce dégénéré »⁹. Au dictateur Almayo, le pasteur accepte, à l'inverse d'accorder le bénéfice

¹ *Id.*- p. 358.

² *Id.*- p. 84.

³ *Id.*- p. 84-85.

⁴ *Lady L.*- p. 201.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 84.

⁶ *Id.*- p. 88.

⁷ *Id.*- p. 128.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*- p. 125.

du doute. Il est, estime-t-il, « indigne d'un chrétien de considérer un homme, fût-il un dictateur, comme entièrement perdu pour Dieu et au-delà de toute possibilité de rédemption »¹. Il est vrai que le dictateur possède des atouts auxquels le Cubain ne peut prétendre : cette profession de foi charitable du prédicateur intervient après que le dictateur a fait un important don financier à son Église. Le D^r Horwat appelle donc à une charité choisie, qui s'arrête aux apparences des êtres et les range selon un classement hiérarchique qui renvoie l'argent et le pouvoir du côté du Bien et la sexualité du côté du Mal.

II.A.2. Une sexualité honteuse

Le séjour en Amérique du Sud du pasteur avide de pureté lui fait vivre son propre chemin de croix au cours duquel il est confronté aux mœurs sexuelles pour lui incompréhensibles de ses compagnons de voyage, et soumis à la tentation. Le D^r Horwat, qui « [avait décidé] qu'il avait rarement vu un paysage moins chrétien »² en atterrissant dans le pays, semble ainsi confirmé dans ses appréhensions. Le nombre de voitures transportant les invités-otages d'Almayo allant en diminuant, le pasteur se retrouve assis entre les deux êtres qui le révulsent et le fascinent à la fois, le Cubain qui vit de ses prouesses sexuelles et l'Américaine alcoolique qui entretient des relations coupables avec le dictateur :

L'évangéliste, la tête renversée en arrière et les yeux clos, la cuisse chaude du dégénéré sexuel contre la sienne et la tête blonde de la fille ivre sur son bas-ventre, se laissa aller à un état de vide et de torpeur stupéfaite si voisin d'une sorte d'abdication totale qu'il n'hésita même plus à passer, pour plus de confort, et peut-être même de réconfort, un bras autour des épaules du Cubain et l'autre autour de la taille de la pauvre enfant qui n'aurait jamais dû quitter à son âge sa famille et son pays.³

Les barrières soigneusement érigées par la morale du prédicateur finissent par se fissurer, et l'impossible se produit : le chaste pasteur ressent du désir pour la jeune femme. Gary reproduit, pour mieux en souligner les failles, le raisonnement du pasteur en discours indirect libre ; cette réaction humaine inattendue et totalement contraire à ses préceptes est ainsi tenue à distance par le personnage, qui use de périphrases pour décrire son état, employant des termes médicaux pour effacer la réalité de sa situation embarrassante :

Le D^r Horwat eut soudain conscience d'un phénomène physiologique tellement affreux et scandaleux en train de lui arriver que le sang de la honte se mit à cogner à ses tempes. Cela était sans doute dû à la tension nerveuse et à la fatigue, c'était le réflexe nerveux, aveugle,

¹ *Id.*- p. 21.

² *Id.*- p. 25.

³ *Id.*- p. 128.

d'un homme jeune sous l'effet de l'émotion, ça ne pouvait rien avoir de sexuel ; c'était une sorte de malentendu, un afflux de sang dans une mauvaise direction.¹

Sa morale et sa quête de pureté sont mises à mal par son corps, et il utilise sa verve de prédicateur pour apporter une explication satisfaisante à cette manifestation inappropriée de son humanité :

C'était incontestablement la main du Démon qui s'était abattue sur lui et qui l'étreignait, en quelque sorte, sinon à la gorge, du moins... aux entrailles.²

Dissimulant ce rappel de sa sexualité sous des euphémismes, le prédicateur se retrouve en terrain connu et rassurant en convoquant la lutte contre le Démon, qui remplace l'homme faillible en lui par un chevalier de la foi confronté aux attaques déloyales de son Adversaire. L'homme de Dieu réconcilie comme il le peut son désir et ses convictions, adaptant une fois de plus sa morale à sa convenance. Gary se moque avec ironie de ses certitudes, en révélant toutes les étapes de sa réflexion bancale, où les mots trompeurs sont appelés au secours du corps imparfait parce que pleinement humain.

Le D^r Horwat, au fur et à mesure que la nuit avance, se départit un peu plus de son costume de pasteur avide de pureté, trouve des excuses à ce qui lui répugnait auparavant – « dans le clair de lune, ce visage ne portait vraiment aucune marque de sa corruption intérieure »³, remarque-t-il – et, tandis qu'il finit par ne plus parvenir « à appeler auprès de lui le visage de sa femme et de ses enfants »⁴, il a « l'impression de rentrer chez lui »⁵ lorsqu'il retrouve sa place auprès de la jeune Américaine endormie. L'espace d'une nuit au bord de la mort, le D^r Horwat quitte ses hautes sphères puritaines pour revenir du côté des humains, passant d'une attirance inavouée pour l'Américaine à son appropriation jalouse. Gary montre ainsi que l'apparence puritaine que défend la religion grandiloquente du prédicateur ne fonctionne, de manière hypocrite, que lorsqu'il se tient éloigné du monde, en refusant d'y prendre part.

Ce puritanisme religieux d'apparence n'est pas l'apanage du protestantisme de Horwat ; Gary souligne également l'hypocrisie d'une morale religieuse à plusieurs niveaux chez des Mormons qui suivent, à leur manière, leurs préceptes religieux. Cohn, dans *La Tête coupable*, manifeste ainsi une haine farouche envers les strictes règles de vie mormones –

¹ *Id.*- p. 359.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 360.

⁴ *Id.*- p. 364.

⁵ *Id.*- p. 369.

« il ne fallait pas forniquer, il ne fallait pas fumer, il ne fallait pas boire de café »¹ – et convoque le souvenir d'un personnage qui accommode ces préceptes à son usage :

Cohn avait connu jadis à San Francisco une *call-girl* mormone qui ne fumait pas en effet et ne touchait pas au café. Elle considérait que deux sources sur trois de péché étant ainsi éliminées, ses chances de salut étaient bonnes.²

L'aspect excessif de la petite entorse que la *call-girl* inflige à la règle générale apporte un démenti ironique à l'ensemble de sa foi.

II.B. Le système de la réussite

Élément central d'une religion maîtrisant les lois de la communication et du divertissement, Horwat, plus qu'à une quelconque divinité, est associé aux figures principales du rêve américain. Gary critique, à travers ce personnage, une religion américaine qui se veut résolument moderne et intégrée dans la société contemporaine, tournée vers la réussite et l'argent.

II.B.1. La recherche d'une réussite personnelle

Pour le prédicateur, l'« obscurantisme » d'Almayo ne peut qu'être un produit de l'Église catholique, lui-même appartenant « à une Église moderne et éclairée qui travaillait au progrès »³. Une Église adaptée au pays qui la porte puisque Horwat pousse son analyse jusqu'à affirmer que :

Le protestantisme était inséparable de l'américanisme, et seule l'action de ces deux facteurs puissants et dynamiques pouvait tirer les pays sous-développés du continent américain des miasmes du passé qui freinaient leur progrès.⁴

La confrontation entre les traditions du pays et la modernité représentée par l'Amérique est étendue par le personnage au plan religieux, puisqu'il oppose la religion catholique apportée par les colons qui avaient évangélisé les Indiens du pays, à un protestantisme américain qui viendrait enfin leur porter la bonne parole. La vision triomphante du pasteur, qui envisage l'Amérique comme supérieure à tout autre pays, est ici encore tournée en ridicule.

¹ *Id.*- p. 135.

² *Ibid.* Ce personnage de prostituée mormone se retrouve dans *Chien Blanc*, où Gary découvre qu'une fille, « qui "faisait" une dizaine de clients par jours, ne fumait pas et ne buvait pas de café » parce qu'elle « appartenait [...] à l'Église mormone, et le café et le tabac lui étaient défendus ». (*Chien Blanc.*- p. 63.)

³ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 136.

⁴ *Id.*- p. 137.

Gary place le pasteur américain au centre d'un véritable système de la réussite qui le rapproche d'autres personnages évoluant dans des domaines bien plus matérialistes. Horwat ressemble ainsi à un double parodique de Jim Dooley, le golden boy d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*. Comme lui, le prédicateur possède un physique avantageux, tirant profit de « ce que ses traits pouvaient avoir d'agréable à l'œil ou d'impressionnant pour le public féminin »¹, il est abondamment cité dans les journaux, entretient sa notoriété, atteint un taux de rentabilité financière élevé grâce à ses méthodes novatrices et avisées, et suscite l'admiration du public lisant ses exploits. Dépassant la simple recherche d'un rassemblement de fidèles dans son ministère, le D^r Horwat retrouve l'un des fondements du rêve américain en mettant sa propre réussite au centre de ses préoccupations. Son image et sa notoriété en viennent à primer sur le message qu'il délivre ; le portrait tracé en ouverture du texte par son monologue intérieur situe d'emblée le personnage en ce sens. Horwat, « à trente-deux ans à peine »², est déjà une « personnalité de tout premier plan »³ dont la réputation s'est « répandue bien au-delà des frontières des États-Unis », et il rejoint le pays d'Almayo comme « hôte personnel du Président »⁴ – le mépris que prétend éprouver le pasteur pour le dictateur est à ce moment-là effacé, Almayo y prenant, par commodité, l'apparence d'un respectable chef d'État. La rencontre au sein du même personnage entre une morale chrétienne et une volonté matérialiste de réussite conduit à certains ajustements qui révèlent la nature hypocrite du personnage.

II.B.2. Consommation et rentabilité

La religion que représente Horwat est intégrée dans le monde des affaires et la société de consommation, la Vérité qu'il prétend défendre est un « produit de première nécessité »⁵ dont il cherche à « assurer [la] diffusion »⁶. La célébrité est aussi importante que le message religieux, une agence de publicité travaillant pour « [veiller] à ce que son nom fût aussi familier au public que le pain quotidien »⁷. L'ensemble de ces formules est attribuable au pasteur, qui les utilise avec une apparente conviction naïve dans l'un de ses plaidoyers intérieurs. Le regard ironique de Gary se lit bien entendu derrière chacune d'elles.

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 18.

² *Id.*- p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 15.

⁷ *Id.*- p. 14.

Le nom du pasteur est assimilé à une marque, qui autorise son identification mais permet également de construire sa notoriété. Le ministère rejoint le monde des affaires américain ; le combat pour la Vérité est confronté aux règles de la concurrence et doit s'adapter aux lois du marché pour pouvoir fonctionner. Comme un produit de consommation courante, la Vérité est vantée par la publicité, présentée au public sous son jour le plus attrayant tandis que son aspect commercial est habilement masqué. Le personnage d'Horwat s'associe à l'image d'une religion rattachée au rêve américain plus qu'aux dogmes chrétiens.

Comme un businessman éprouvé, le télévangéliste a des soucis de rentabilité et le dieu dollar occupe une grande place dans ses préoccupations. Son succès lui permet d'être pressenti pour devenir la « plus grande vedette du *box office* du pays »¹, ce système qui associe le succès au montant des recettes rapportées. Il a effectivement de bonnes raisons d'y figurer puisqu'il « [rapporte] à son Église près d'un million de dollars par an, exempts d'impôts : la totalité de la somme était versée aux œuvres de charité »². La mention finale de la charité, qui replace le discours du pasteur dans un cadre apparemment plus approprié n'est qu'une ironie supplémentaire, puisque la charité est seulement envisagée parce qu'elle permet de ne pas payer d'impôts. Grâce à Horwat, « les contributions financières [affluent] de tous côtés »³, et ce ne sont pas les nécessiteux qui s'en réjouissent, mais les « milieux du Réarmement moral »⁴ qui « [frémissent] d'envie »⁵.

L'intérêt financier amène même Horwat à reconsidérer la position pourtant clairement dictatoriale d'Almayo. Lors de son monologue intérieur inaugural, le pasteur évoque le combat contre le Démon mais Almayo, tout dictateur qu'il soit, semble presque trouver grâce à ses yeux, pour une raison bien pragmatique : il a remis « une forte somme d'argent »⁶ à Horwat. La narration reproduit alors le discours auto-justificateur qui accompagne son changement d'opinion, dont la citation a effet ironique. Almayo est peut-être « constamment attaqué dans la presse américaine », mais ce ne sont que des « rumeurs [...] le plus souvent inspirées par des exilés politiques, eux-mêmes dénoncés pour des crimes qu'ils avaient commis lorsqu'ils étaient au pouvoir »⁷. Horwat, dans le doute, s'en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 20.

⁴ Mouvement international influent fondé en 1938 par Franck Buchman, un pasteur luthérien américain, le Réarmement moral, qui prend la suite des Groupes d'Oxford, veut changer le monde non par les armes mais en retrouvant des valeurs morales.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 21.

⁷ *Id.*

remet aux deux instances centrales de son ministère : « le Département d'État », qui lui donne des raisons politiques de traiter avec Almayo, et l'argent. Les échos de charité chrétienne et le désir de sauver une âme perdue n'interviennent qu'après l'accord gouvernemental. Le D^r Horwat, qui a été « classé à deux reprises *All American* »¹ dans sa carrière de sportif universitaire, semble bien porter son titre.

II.B.3. La modernité de l'Église américaine ?

Horwat n'est d'ailleurs pas le seul représentant de l'Église américaine associé à l'argent et à la réussite. Catholique, le cardinal Paudling de *Charge d'âme* est « banquier de formation » et a franchi le pas de la célébrité non grâce à ses actions religieuses mais « pour avoir redressé les finances de l'Église américaine »². Ce personnage révèle la différence entre une Église traditionnelle et préoccupée avant tout de questions religieuses, représentée par les « prélats italiens » que Paudling « qualifiait volontiers de "moyenâgeux" »³, et l'Église américaine où la question de la rentabilité et de l'argent se pose de manière centrale. Le discours de Paudling, comme celui d'Horwat, paraît souvent plus ouvertement américain que proprement chrétien. En évoquant le « carburant avancé »⁴, il parle ainsi de progrès, d'avancées technologiques et de compétitivité, non de croyance et de morale comme ses confrères indignés. Contrairement à eux, il ne refuse pas d'envisager l'utilisation de ce carburant d'un genre nouveau, n'y voyant pas un détournement effrayant de l'âme humaine mais une découverte scientifique d'envergure. Il finit même par placer le débat au cœur de la Guerre froide : il ne s'agit plus de lutter pour le salut des âmes mais d'entrer dans la course avant que les communistes ne les « [battent] à plate couture »⁵ en tirant parti, les premiers, de cette nouvelle forme d'énergie.

Cette relation entre argent et religion américaine se retrouve dans le portrait du bien réel cardinal Mc Intyre qui est présenté dans *La Nuit sera calme* et dont le cardinal Paudling s'inspire sans doute. Comme son confrère, ce cardinal très américain « [est] un ancien businessman, un banquier entré en religion et qui était devenu l'administrateur le plus habile de l'Église catholique aux États-Unis »⁶. Soumise à la concurrence, aux lois du

¹ *Id.*- p. 13. « All American » peut se traduire par « cent pour cent américain » ; dans le cadre sportif, le titre est attribué au meilleur joueur du pays dans sa catégorie ou au cours d'un événement particulier.

² *Charge d'âme.*- p. 35.

³ *Ibid.*

⁴ « Carburant avancé » est l'un des termes utilisés par les savants de *Charge d'âme* pour désigner la nouvelle forme d'énergie qu'ils ont réussie à exploiter, l'âme humaine.

⁵ *Charge d'âme.*- p. 35.

⁶ *La Nuit sera calme.*- p. 238.

marché et de la rentabilité, l'Église américaine catholique ou protestante dessinée par Gary reprend toutes les structures de la société qui la porte, devenant une entreprise parmi d'autres, au cœur de laquelle Dieu et la foi occupent une place secondaire.

II.C. Une religion spectacle

II.C.1. Horwat, un acteur

Invité par Almayo avec une troupe de saltimbanques, Horwat leur est plusieurs fois comparé. Gary fait de lui un autre genre d'acteur, spécialisé dans un rôle unique et particulier, le combat contre le Démon. Horwat, inclus dans le fonctionnement parodique des *Mangeurs d'étoiles*, est présenté de deux manières complémentaires. La narration reproduit, en discours indirect libre, ses opinions et certitudes, dont la naïveté et l'hypocrisie sont généralement clairement apparentes. En contrepoint de celles-ci apparaissent, en citation directe, certains articles de journaux qui dénoncent les méthodes du prédicateur ainsi que des analyses pratiquées par quelques personnages extérieurs qui refusent d'adhérer au point de vue réducteur du pasteur. Le personnage et ses convictions sont donc constamment mis en question.

Les entrées en scène du prédicateur, avant ses sermons, sont préparées comme celles de tout artiste. Horwat, dans les studios de télévision, se fait maquiller et coiffer. S'il ne peut choisir avec autant de soin sa tenue, c'est parce que sa fonction ne lui permet pas de grandes excentricités, et il va jusqu'à « regretter un peu de ne pas appartenir à l'Église catholique » parce que « son costume bleu foncé, sa cravate discrète le [font] penser aux acteurs qui répètent Shakespeare en tenue de ville » alors que les évêques catholiques peuvent « se [présenter] à l'écran dans toute la splendeur des robes conçues par l'Église de Rome »¹. Dans cette religion-spectacle, les convictions religieuses sont placées au second plan, après la recherche de la parfaite mise en scène. La religion devient une forme de divertissement parmi les autres, comme le remarque l'avocat Sheldon :

Il savait bien que les foules modernes étaient blasées et qu'elles exigeaient toujours du nouveau, surtout en Amérique, que les Églises elles-mêmes étaient obligées de donner des concerts de rock'n'roll pour tenter de ramener vers Dieu une jeunesse saturée d'une extraordinaire variété de divertissements qui se disputaient sa clientèle.²

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 15.

² *Id.*- p. 52.

Le vocabulaire employé par le personnage met un peu plus à distance l'aspect religieux de l'expérience. La foule ne constitue pas des fidèles mais des clients, qui renvoient les Églises vers la société de consommation, l'aspect financier étant, comme nous l'avons vu, central dans la création de ces nouvelles formes théâtrales.

Horwat se souvient avec émotion de l'un de ses prêches publics, dans la capitale américaine du divertissement, Las Vegas, « qui fut peut-être son plus grand triomphe »¹. Celui-ci s'était achevé sur un final excessif qui semblerait plus approprié à un concert de rock et qu'Horwat évoque avec fierté : « une sorte de délire s'était emparé du public, il avait fallu appeler les pompiers pour évacuer la salle »². De la star, le prédicateur possède l'apparence très travaillée, le maquillage et le costume destinés à le mettre au mieux en valeur, et les artifices visuels soigneusement étudiés.

Aux accessoires incontournables de sa panoplie s'ajoute un élément indispensable : une femme et des enfants, qui donnent un surcroît de légitimité à son rôle. La vie familiale d'Horwat est en effet construite comme un tableau peint avec soin, par exemple lorsque, en réaction aux excellentes audiences de ses programmes, il « [exprime] sa gratitude en priant avec ferveur, en compagnie de sa femme et de ses sept enfants »³. L'image de cet homme aux valeurs traditionnelles, marié et bon père de famille, correspond aux stéréotypes attendus attachés à un pasteur protestant. La famille du pasteur reste une abstraction colorée sans présence réelle, ses enfants sont d'angéliques « petites têtes blondes »⁴ tandis que sa femme semble être un modèle de dévotion, en parfait accord avec son mari. Mais Gary nous indique d'emblée qu'il ne s'agit que d'une apparence, sa vie familiale est, comme le reste de son costume, une mise en scène, dont ses discours et la révélation de sa vraie personnalité au cours de son aventure sud-américaine dévoileront toute l'hypocrisie. Cette charmante image d'une grande famille unie dans la foi et la prière – une prière célébrant le succès public et financier de son « Heure de Dieu » – s'efface lorsque Horwat pénètre en Amérique Latine. Les derniers moments présumés du pasteur lui offrent un ultime rôle à tenir, celui du condamné à mort et sa femme n'est, à cet instant, convoquée que parce qu'elle constituerait le témoin idéal de l'être vertueux qu'il s'imagine alors personnifier :

¹ *Id.*- p. 20.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 16.

⁴ *Id.*- p. 87.

Le D^r Horwat faisait face à la mort avec une expression de dignité et de mépris qui aurait arraché à sa pauvre femme des larmes d'orgueil et de joie si seulement il avait pu lui montrer une photo.¹

Sans le secours des caméras et de figurants prêts à réagir de manière appropriée, le jeu du révérend perd son sens, devenant aussi dérisoire que la tentative désespérée du clown musicien pour attendrir le dictateur :

[Il] tenta de se rappeler le visage de ses enfants, leurs pauvres petites têtes blondes, d'élever ses pensées jusqu'à Dieu, sans colère et sans rancune, mais ses yeux allaient toujours de ce Français insensé qui jonglait pour la gloire de son pays et la postérité [...] au petit clown musical [...].²

Confrontés à la réalité dans cet univers hostile, les tours habituels du prédicateur ne fonctionnent plus. Le cœur de son spectacle est évidemment constitué par les discours et paroles qui constituent la base de son art et semblent donner raison au cynique Agge Olsen qui voit en lui un illusionniste ou un hypnotiseur³.

II.C.2. La rhétorique du prédicateur

Au cours de son séjour sud-américain, Horwat a plusieurs fois l'occasion d'exercer ses talents d'orateur, particulièrement lorsqu'il veut protester contre les menaces mortelles qui pèsent sur lui – il estime qu'il « était difficile à un professionnel d'échapper à un automatisme qui finissait par devenir une seconde nature » et qu'il « devait faire parfois des efforts pour éviter de se lancer à tout propos dans des flots d'éloquence sacrée »⁴. Mais ses prêches inspirés, s'ils sont annoncés, ne sont généralement pas cités et leur absence, dans un texte construit sur des citations enchâssées, est particulièrement notable. Gary suggère leur inintérêt en les passant tout simplement sous silence. Comme le souligne Jankélévitch, « la forme naturelle de l'ironie est la *litote* »⁵, « l'ironie veut non pas tant exprimer que suggérer »⁶ et, plutôt que de se moquer directement des discours d'Horwat, Gary choisit de les éluder, produisant une « interruption expressive »⁷ dans le fil de la narration. Il y a, ajoute Jankélévitch, « quelque impertinence à se servir des mots *et cætera* quand on transcrit des paroles solennelles et qui demandent un ton soutenu et pénétré : il suffit de

¹ *Id.*- p. 399.

² *Id.*- p. 87.

³ *Id.*- p. 29.

⁴ *Id.*- p. 59.

⁵ Vladimir Jankélévitch.- *L'Ironie.*- Paris : Flammarion, 1964.- p. 80.

⁶ *Id.*- p. 87.

⁷ *Id.*- p. 89.

prononcer ces quatre syllabes pour tordre le cou à l'éloquence »¹. Les grands discours du D^r Horwat sont, par ce biais, réduits à du bruit, un effet et quelques clichés verbaux.

Horwat, lorsqu'il profère ses discours, enfilant son costume de prédicateur inspiré, semble quitter le règne humain pour s'approcher d'une forme animale ; sa voix enfle, il se veut imposant et est régulièrement comparé à un lion : il tonne², rugit³ et « [lève] la tête dans un envol fier de sa crinière blonde pleine de soleil »⁴. Mais l'apparence léonine ne cache pas un vrai courage et, plus qu'à un véritable lion, il ressemble à cet automate qui apparaît dans *Les Enchanteurs*, élément d'une arche de Noé mécanique détraquée où, « chaque fois qu'on mettait le mécanisme en marche, le lion, au lieu de rugir, faisait coucou ! »⁵

Sa première diatribe est celle dont la narration rapporte le plus de termes :

L'indignation mettait toujours le D^r Horwat en grande forme. Des mots comme "droit international", "crime contre l'humanité", "bestialité inouïe", "l'Amérique tout entière", "représailles terribles", "banditisme castriste", pleuvaient littéralement de ses lèvres, et, chose tout à fait rare chez lui, il alla même jusqu'à commettre un regrettable pléonasme, en parlant de "culot impudent" [...].⁶

L'emphase des quelques locutions auxquelles le soliloque du révérend est réduit rend ridicule son discours. Le narrateur ne semble pouvoir en retenir qu'un ensemble de lieux communs virulents. Le pasteur lui-même reconnaît finalement l'aspect tout rhétorique de son exposé en en commentant le style – un commentaire qui, dans un contexte tragique où sa vie est en jeu, paraît particulièrement déplacé. Un autre de ses grands discours, résumé à quelques arguments, souligne à nouveau l'usage immodéré qu'il fait des clichés :

Il [reprend] des arguments qui n'étaient sans doute pas nouveaux et que l'évêque Shean de Chicago avait fréquemment évoqués à la télévision, dans l'effort incessant que toutes les Églises américaines accomplissaient pour lutter contre le manque de foi et le cynisme.⁷

Il abandonne même, pour alimenter son discours rhétorique, son aversion pour la religion catholique. Son dernier discours réduit finalement à l'essentiel ses grandes envolées ; en une relecture burlesque de ses aspirations élevées, son ultime sermon se compose en effet d'« un flot d'insultes et d'obscénités proférées sur un ton tonitruant et avec une variété d'emploi peu compatible avec la concision d'un vocabulaire de G.I. »⁸. Cette exclamation

¹ *Ibid.*

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 72, 264.

³ *Id.*- p. 78, 81, 368.

⁴ *Id.*- p. 86.

⁵ *Les Enchanteurs*.- p. 204.

⁶ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 72.

⁷ *Id.*- p. 264.

⁸ *Id.*- p. 368.

si peu conforme à l'apparence qu'il veut se donner est la seule qui soit sincère. Abandonnant ses clichés et calculs, il donne « le meilleur de [lui-même] »¹.

Les personnages qui entourent le prédicateur ne prêtent, eux non plus, aucune attention au fond de ses discours, transformant ses professions de foi passionnées en gesticulations tout juste divertissantes. Horwat en était, dans *The Talent Scout*, plus ou moins conscient, lorsqu'il s'avouait que : « it was actually the quality of his voice, some strange compelling power in it, that subjugated his audience and not so much the words themselves »². Quand Horwat s'exprime avec éloquence, « le capitaine Garcia [fait] la grimace et des gestes de la main comme pour chasser une mouche »³, l'Américaine « [hausse] les épaules » et déclare « d'une voix morne » : « À quoi ça sert ? »⁴ tandis que le mannequin Ole Jensen est « secoué par son rire désagréable »⁵. Les seules réactions louent le jeu d'acteur d'Horwat, la forme de son discours et non son fond : Ole Jensen déclare : « cet homme a vraiment du talent »⁶ puis le proclame « K.O. au premier round »⁷ ; quant au capitaine Garcia, il finit par « le [regarder] avec respect » en disant : « *Muy bien [...]. Si señor. Beaucoup de talent.* »⁸ L'impact de ses discours est ridiculisé par leur rapprochement avec le monde du divertissement. Seule sa performance d'acteur demeure.

II.C.3. De la religion au monde du spectacle

Religion et monde du spectacle sont donc intimement liés dans *Les Mangeurs d'étoiles*. Pour Charlie Kuhn, qui parcourt le monde à la recherche de numéros d'illusion inédits, les deux domaines ont en effet beaucoup de points communs. Lorsqu'il consulte un psychanalyste à propos de sa passion dévorante pour la découverte de nouveaux talents, celui-ci lui « [explique] qu'il s'agissait d'un cas typique de persistance de l'enfance dans l'adulte, d'un rêve enfantin du merveilleux »⁹ et Charlie Kuhn lui demande alors avec une fausse naïveté « si le besoin de Dieu était aussi une survivance de l'enfance dans l'adulte et si la psychanalyse pouvait y remédier »¹⁰. La réponse du thérapeute est ambiguë :

¹ *Ibid.*

² « c'était en fait le timbre de sa voix, quelque étrange pouvoir d'envoûtement qu'elle contenait, qui assujettissait son auditoire et pas tellement les mots eux-mêmes ». (*The Talent Scout*, p. 4.)

³ *Id.* - p. 72.

⁴ *Id.* - p. 79.

⁵ *Id.* - p. 264.

⁶ *Id.* - p. 73.

⁷ *Id.* - p. 87.

⁸ *Id.* - p. 369.

⁹ *Id.* - p. 35.

¹⁰ *Ibid.*

Le docteur fut extrêmement confus sur ce point, mais Charlie Kuhn crut comprendre qu'il y avait des besoins de l'âme humaine qui étaient légitimes et d'autres qui avaient en quelque sorte bifurqué, chemin faisant.¹

L'univers des saltimbanques que côtoie Charlie Kuhn est en effet entouré de mystères et d'idéaux qui pourraient être ceux d'une religion ; lui-même, en cette quête infinie qui occupe tant de personnages garyens, recherche de nouveaux talents qui puissent lui « [offrir] cet instant d'illusion qui permet aux hommes assoiffés de transcendance de croire à la possibilité de l'impossible »², il part à la « [poursuite] de l'exceptionnel »³, pour repousser « les limites du possible »⁴ et trouver « la preuve rassurante qu'il n'y avait vraiment pas de limite à ce que notre espèce pouvait accomplir sur cette terre, et que l'humanité ne rêvait pas en vain »⁵. Manulesco, le clown musical hongrois, interprétant son numéro devant Garcia pour ne pas être fusillé, espère ainsi « toucher dans le cœur de cette brute en uniforme quelque sens du sacré »⁶. Il pense que « le grand art a une façon mystérieuse mais indiscutable d'éveiller dans les natures même les plus primaires un respect instinctif »⁷. Et, pendant le numéro incroyable du jongleur Santini, « il [plane] sur le public un silence quasi religieux »⁸ ; il donne à voir la « manifestation d'une toute-puissance enfin accessible »⁹.

Dans *Tulipe*, Hollywood était, d'ailleurs, le lieu de destination légitime des personnages aux caractéristiques religieuses les plus apparentes. Gary y associait en effet, avec son ironie habituelle, des personnages ressemblant à des figures chrétiennes à cette grande Mecque du cinéma qu'est Hollywood. Samy-la-semelle, saint homme doté d'une vraie auréole, est ainsi « allé à Hollywood » et « a gagné sa vie là-bas, pendant quelque temps, en faisant de la figuration pour Cecil B. DeMille »¹⁰ et Leni y a représenté *Tulipe*, dont le succès a pu être considéré comme définitif lorsqu'il s'est vu proposer « le rôle principal d'un film en couleur sur la Création »¹¹.

La quête d'absolu, la recherche d'une transcendance sont donc reportées de l'univers religieux à celui des saltimbanques, tandis qu'Horwat, en prêtant corps et réalité au Diable,

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 34.

³ *Id.*- p. 35.

⁴ *Id.*- p. 36.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 76.

⁷ *Id.*- p. 125.

⁸ *Id.*- p. 269.

⁹ *Id.*- p. 270.

¹⁰ *Tulipe.*- p. 66.

¹¹ *Id.*- p. 84.

démystifie la religion ; le Diable, pas plus que Dieu, dont il ne fait pas grand cas, n'apparaissent plus comme toute-puissance souveraine et inaccessible. Le monde de l'illusion a, dans le texte, pris la relève, apportant aux hommes une réponse possible à leur besoin de croire. Le révérend, lui, transforme la religion soit en un combat très physique contre une entité qu'il matérialise suffisamment pour envisager de la battre en combat singulier, soit, en développant l'aspect spectaculaire de ses mises en scène, en un spectacle bien rôdé dont il est, plus que la religion, la vedette centrale. Horwat est régulièrement présenté, par lui-même et par les autres personnages, comme un lutteur, un combattant, mais sa lutte n'est pas du genre noble, elle est un spectacle de plus, se rapprochant de la forme la plus mise en scène des combats à main nue, le catch¹ – un article de journal qu'il parcourt déclare :

Avec ses longs cheveux blonds, et son visage de héros sans peur et sans reproche, le Révérend nous fait penser à tous les Anges Blancs du catch infligeant dans le ring une défaite au traître Black Bill au cours d'un combat truqué.²

Ce renversement des valeurs est incarné par le mythique Jack, qu'Almayo est prêt à tout pour rencontrer. Charlie Kuhn, devant le mystère qui entoure Jack, finit par penser que

s'il continuait, avec toutes les rumeurs qui circulaient, il allait devenir une véritable légende, et peut-être même fonder une religion ; on allait lui bâtir des temples, des statues de pierre, cela s'était déjà vu.³

Jack, qui était autrefois « capable d'arrêter le soleil, de faire trembler la terre »⁴, de « ressusciter les morts »⁵, et son associé qui respire avec délectation le soufre des allumettes, pourraient d'ailleurs bien être l'image déchue de Dieu et du Diable. Les hommes, en se détournant d'eux, les ont condamnés à l'oubli. Horwat, le prédicateur intéressé par la mise en scène personnelle et le profit, représente cette nouvelle ère où la religion perd son sens et son pouvoir. Il n'est qu'un faible illusionniste.

L'intrusion d'éléments issus à la fois du monde du divertissement et d'une sphère mercantile conduit à une déconstruction des valeurs centrales de la société. Ce qui pouvait constituer un refuge rassurant se révèle contaminé par une décadence progressive. Cette forme de religion, à la confluence de l'univers du divertissement et du monde des affaires,

¹ Barthes, en évoquant le catch, déclare que « le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle », dont la vertu est « d'être un spectacle excessif ». (Roland Barthes.- *Mythologies*.- Paris : Seuil, 1957.- p. 13.)

² *Id.*- p. 18. Le catch fut particulièrement populaire en France dans les années 50 à 70, avec de nombreux spectacles et de grandes vedettes comme le célèbre Ange Blanc, une figure masquée de justicier vêtu de blanc. Le catch était également très à la mode aux États-Unis, où il eut une plus grande postérité.

³ *Id.*- p. 292.

⁴ *Id.*- p. 298.

⁵ *Ibid.*

se rapproche de ce fait de l'un des vecteurs les plus représentatifs du rêve américain : le cinéma de Hollywood.

III. Hollywood, l'envers du décor

Même si, comme il le déclare dans *La Nuit sera calme* en parlant de sa fréquentation de Hollywood, « le seul roman où [il a] parlé d'Hollywood et des gens de cinéma, c'est *Les Couleurs du jour*, et [il l'a] écrit dix ans auparavant »¹, Gary a, ensuite, connu de près le monde du cinéma. Les relations avec Hollywood comptent en effet parmi ses attributions lorsqu'il occupe, entre 1956 et 1960, le poste de Consul général à Los Angeles. Il y rencontre de nombreux acteurs et noue quelques amitiés, notamment avec John Ford² et Gary Cooper³. Il participe à des événements et réceptions officielles, par exemple lors du Festival de Cannes, comme le montre son échange de télégrammes et de lettres avec Robert Favre Le Bret⁴, le délégué général du festival. Gary figurait, avec Robert Florey et Anne Douglas, l'épouse de Kirk Douglas, parmi les interlocuteurs privilégiés de Favre Le Bret. Il établissait le contact entre les vedettes américaines et le festival français, transmettant aux acteurs les invitations et organisant des réceptions en l'honneur de la délégation américaine. Son mariage, en 1963, avec l'actrice américaine Jean Seberg, lui ouvrira de nouvelles portes dans le monde du cinéma. Il a par ailleurs, avant même d'écrire et de réaliser ses deux films, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* et *Kill*, participé à l'écriture de nombreux scénarios à Hollywood⁵ – dont tous n'ont pas encore été identifiés avec certitude⁶. Il aurait même, selon le *Los Angeles Times*, envisagé, en 1968, de réaliser un film avec Malraux :

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 263.

² Il déclare notamment dans un entretien : « J'ai l'impression que j'ai fait du cinéma toute ma vie. Entendez par là que je ne me sens pas du tout dépaysé. Lorsque j'étais consul de France à Los Angeles, mon ami John Ford me traînait dans les studios. Il m'a mis dans le bain. » (Honoré Bostel.- « Romain Gary : sa femme, le temps d'un film, n'est plus qu'une actrice ».- *Paris Match*.- n°966, 14 octobre 1967.- p. 116.)

³ À propos duquel il donnera un long entretien pour le journal français *Candide*. (« Gary Cooper : un homme discret et torturé ».- *Candide*.- 18-25 mai 1961.- p. 7.)

⁴ Fonds Festival international du film de Cannes, service administration, 1956-1959.- Bifi, Paris. Gary sera également, en 1962, membre du jury du Festival, après avoir décliné une invitation de Favre Le Bret l'année précédente, parce qu'il devait assister, aux États-Unis, à des conférences liées à la pièce de théâtre tirée de *La Promesse de l'aube*. (Lettre de Romain Gary à Robert Favre Le Bret, 4 avril 1961.- Fonds Festival international du film de Cannes, service administration.- Bifi, Paris.)

⁵ Il a ainsi participé à l'écriture du scénario de l'adaptation des *Racines du ciel*, *The Roots of Heaven* de John Huston, sorti en 1958, et à l'écriture de dialogues et scènes additionnelles de *The Longest Day* de Ken Annakin, sorti en 1962.

⁶ La bibliographie des Cahiers de l'Herne signale que « d'après *La Nuit sera calme* (Gallimard, 1974), Romain Gary a participé à d'autres scénarios. Dans une interview donnée dans *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1967, Gary dit qu'il a "travaillé à une quinzaine de scénarios", notamment avec John Ford, pour

French Minister of Culture André ("The Voices of Silence") Malraux, whose voice has been silent for some time, is close to collaborating on a movie with French diplomat author Romain Gary, whose "Dance to Genghis Cohn" is currently on the bestseller list. Gary would direct on an original screenplay by Malraux.¹

Ses rapports avec le monde du cinéma sont toutefois ambivalents ; plongé dans cet univers particulier, il en a perçu les aspects positifs mais aussi les plus négatifs. Il sera inmanquablement déçu par les diverses tentatives d'adaptation de ses romans par Hollywood, notamment *Lady L.*², *The Roots of Heaven* ou *The Ski Bum*³ dont il dira qu'ils ont été des massacres⁴. Dans l'un de ses entretiens avec Jacques Chancel, il se jugera « complètement trahi » par ces adaptations, déclarant :

Vous savez, ce qui se passe, c'est un mystère que personne n'arrivera jamais à m'expliquer : les producteurs achètent un livre pour une raison précise qui est contenue dans ce livre et aussitôt après, ils jettent dehors la raison même pour laquelle ils l'ont acheté. C'est incompréhensible. La valeur à cause de laquelle ils achètent un sujet, ils la foutent immédiatement dehors pour faire autre chose.⁵

Le tournage des *Racines du ciel* fournit un exemple de ces relations difficiles. Les premières étapes de la création du film sont envisagées avec optimisme. La correspondance interne aux studios de la Twentieth Century Fox permet de voir l'enthousiasme suscité, dès

avoir "travaillé sur *Les Cavaliers et Frontière chinoise*". [...] Romain Gary a aussi sous-titré la version française de *Sweet Hunters* de Ruy Guerra », la bibliographie se référant ici à un article de *L'Aurore* du 2 mars 1970. (Michael Coates-Smith et Jean-François Hangouët.- « L'Œuvre publiée de Romain Gary ».- *Romain Gary*/Jean-François Hangouët, Paul Audi, dir.- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 340.)

¹ « Le ministre de la Culture français André Malraux, l'auteur des *Voix du silence*, dont la voix est silencieuse depuis quelque temps, est sur le point de collaborer pour un film avec le diplomate et écrivain français Romain Gary, dont la *Danse de Genghis Cohn* est en ce moment sur la liste des best-sellers. Gary réaliserait le film, à partir d'un scénario original de Malraux. » (Joyce Haber.- « Un-Mannerisms of Singer Joan Baez ».- *Los Angeles Times*.- 11 décembre 1968.- p. 23.)

² Le tournage de *Lady L.*, un film dirigé par Peter Ustinov et sorti en 1965, semble d'ailleurs avoir été chaotique. Un journaliste qui n'a pas apprécié le film, malgré la présence au générique de deux acteurs en vue, Sophia Loren et Paul Newman, rapporte que Peter Ustinov a, selon la rumeur, écrit le scénario après la démission de 22 scénaristes. (Philip K. Scheuer.- « "Lady L" is loosely told tale of travail ».- *Los Angeles Times*.- 25 août 1966.- p. 12.) Un désordre que semble bien indiquer la correspondance, entre janvier et mai 1961, du producteur Julian Blaustein et du réalisateur George Cukor (qui sera finalement remplacé par Peter Ustinov), qui s'effraient successivement de l'absence de scénario achevé et convaincant. (George Cukor Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.)

³ Le film, sorti en 1971 et réalisé par Bruce D. Clark, avec Zalman King et Charlotte Rampling dans les rôles principaux, n'a qu'un rapport très lointain avec le roman de Gary. Son tournage semble avoir également été difficile. Le premier projet, d'après un scénario de Hollis Alpert, échouera. L'acteur Beau Bridges aurait été, en 1969, sur le point de devenir l'acteur principal du film, comme, ajoute la chroniqueuse qui rapporte l'histoire, Christopher Jones, Steve McQueen, Robert Redford, Warren Beatty, Peter O'Toole, « and every male star more than 5 foot 6 ». (« Et toute vedette masculine mesurant plus de 1 mètre 70 » (Joyce Haber.- « A Wedding Band on Julie's Finger ? ».- *Los Angeles Times*.- 5 février 1969.- p. 7.)) Le producteur Joseph E. Levine aurait ensuite engagé trois cinéastes de l'université UCLA, les laissant complètement réécrire le scénario ; le film ne sera guère apprécié par les critiques, qui jugent qu'il a été miné par Clark. (Bob Shayne.- *Leading Man Named Zalman ?*.- *New York Times*.- 27 février 1971.- p. 17.)

⁴ Tad Szulc.- « Romain Gary off on a new career ».- *New York Times*.- 11 novembre 1967.- p. 26.

⁵ Jacques Chancel.- Émission radiophonique *Radioscopie*.- France Inter, 26 octobre 1978.

1957, par le roman de Gary. Gary lui-même participe à l'écriture du scénario, rejoignant en janvier 1958 le producteur Darryl Zanuck, pour travailler sur le scénario. Les télégrammes que Zanuck envoie régulièrement, pendant cette période, au réalisateur John Huston révèlent l'admiration de Zanuck pour le travail accompli par Gary et les excellentes connaissances qu'a celui-ci des techniques cinématographiques¹. Zanuck et Gary travaillent ensemble, notamment à la caractérisation des personnages, pendant quinze jours, au terme desquels le producteur qualifie le scénario de chef-d'œuvre². Mais le film terminé n'a plus guère de rapport avec le roman de Gary, qui déclare dans *La Nuit sera calme* que « le film était complètement raté, médiocre et le metteur en scène de ce navet était John Huston »³ et répond, dans un entretien, à la question « Êtes vous satisfait de la façon dont Huston a adapté, pour l'écran, vos *Racines du ciel* ? » par un « Ha ! Ha ! ha ! ha ! Pour vous prouver que je ne souffre plus »⁴ qui montre surtout sa désillusion douloureuse devant le film. Il donne à cet échec une explication burlesque⁵ qui ne cache pas sa déception devant le traitement que Hollywood fait subir à ses œuvres. Dans un entretien, il déclarera par la suite avec ironie ne pas être opposé à d'autres adaptations de ses œuvres, selon certaines conditions :

J'accepterais toute proposition de ce genre, à condition d'être payé très cher. Et cela en espérant que le volontaire fasse un mauvais film. C'est toujours ce qui s'est passé jusqu'à maintenant. J'ai eu beaucoup de chance. En sortant du cinéma, les spectateurs se disaient : "Ce Gary, tout de même quel écrivain ! Ses livres sont tellement supérieurs aux films qu'on en tire."⁶

Et il refusera l'idée de réaliser lui-même l'adaptation de romans autres que les siens :

Jamais ! Je veux bien trahir, mais pas trahir les autres. On trahit toujours. Je suis en train de me trahir moi-même en réalisant une œuvre différente de ma nouvelle, en dramatisant davantage l'action.⁷

Hollywood a donc, sous la plume de Gary, deux visages. D'un côté, figurent les films qui font rêver les spectateurs du monde entier, d'un autre, un univers impitoyable qui exploite

¹ Télégramme de Darryl Zanuck à John Huston, 12 janvier 1958.- John Huston Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

² Télégramme de Darryl Zanuck à John Huston, 23 janvier 1958.- *Id.*

³ *La Nuit sera calme*.- p. 272.

⁴ « Romain Gary et Jean Dutourd confessés au Festival de Cannes ».- *Le Figaro littéraire*.- n°841, 2 juin 1962.- p. 6.

⁵ « Un jour, j'étais assis chez Romanoff, avec le patron de la Twentieth Century Fox, Zanuck, qui était le producteur du film. Je lui demande comment un metteur en scène comme John Huston avait réussi à faire un tel navet. Il a fait ça exprès, m'explique Zanuck, pour se venger de vous... Je ne m'étonnais jamais de rien à Hollywood, mais quand même... "Se venger de quoi ? Qu'est ce que je lui ai fait ? – Vous lui avez fauché sa petite amie", me dit Zanuck. » (*La Nuit sera calme*.- p. 272.)

⁶ Maurice Tillier.- « Romain pris en traître par Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1123, 23-29 octobre 1967.- p. 36.

⁷ *Ibid.*

le rêve des autres, dont il se fera le chroniqueur désabusé dans *La Nuit sera calme*. En s'intéressant aux acteurs eux-mêmes et à l'industrie qui produit les films, il présente l'envers du décor. Le glamour, le strass et les paillettes ne sont qu'apparences et les décors de carton-pâte cachent un monde clos qui produit des images parfaites mais illusoire voire, parfois, trompeuses et dangereuses.

III.A. Le monde de l'illusion

Première incarnation du rêve hollywoodien, les acteurs sont, du point de vue de leurs plus grands admirateurs, inséparables de leurs rôles ; Luc, dans *Le Grand Vestiaire*, s'imagine transformé en Bogart, et non en Marlowe, le rôle qu'il interprète dans *Le Grand Sommeil*. Il adresse, dans ses moments de doute, des prières muettes à l'acteur hollywoodien qui représente, à travers ses rôles, son parfait modèle. Mais Bogart n'est pas Marlowe et le rêve américain se situe sur les écrans de cinéma ou les pages de magazines que feuilletent les adolescents, et non dans la vie des acteurs qui y apparaissent.

III.A.1. Derrière le masque des acteurs

La réalité est une notion incertaine dans le monde du cinéma, où tout est mis en œuvre pour produire des images qui paraissent réelles à tous. Gary explique d'ailleurs en ces termes son amitié pour les acteurs : « mes mauvais rapports avec la réalité me poussent à fréquenter ceux qui nous aident à la fuir »¹. Gary, en décrivant les personnages appartenant au monde du cinéma américain, les rapproche de leurs spectateurs ; comme eux, ils portent un masque derrière lequel ils se dissimulent. Alors que les jeunes spectateurs cherchant leur voie imitent l'apparence des personnages interprétés par les acteurs sur le grand écran, ces mêmes acteurs se cachent également sous de fausses apparences. Le jeu est un nouveau moyen pour les acteurs d'échapper à eux-mêmes : de l'autre côté du miroir, les mêmes incertitudes entourent leur personne.

Le modèle de l'un des experts en la matière, Willie Bauché, est ainsi le clown Spiritus, qui « avait cette particularité merveilleuse [...] qu'il ne se démaquillait presque jamais et faisait l'amour, disait-on, avec son nez rouge et son poil de carotte, sans doute par pudeur, parce qu'il avait honte de la tête qu'il faisait »² et qui, à sa mort, s'est fait enterrer dans son costume. En arrivant à Hollywood, Willie suit donc l'exemple de Spiritus « mais en

¹ « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 16 avril 1971.- p. 7.

² *Les Couleurs du jour*.- p. 218.

costume moderne »¹ : « Il [devint] Willie Bauché et personne ne le revit jamais. »² Le Willie des *Couleurs du jour* tout autant que celui des *Clowns lyriques* présente au monde un personnage soigneusement composé, fait de postures, d'apparences et de mensonges bien dosés ; pour éviter d'être confronté à une présence trop brutale et précise de la réalité qu'il veut fuir, il choisit de se mettre « à fréquenter des endroits où la réalité ne réussissait pas très bien, où elle avait quelque peine à s'imposer, les cirques, les cinémas, les burlesques, tout ce qui n'était pas vrai »³.

Willie Bauché s'applique à porter, comme un masque bien ajusté, le personnage cynique et charmeur qu'il a créé. Avant de sortir, il enfile donc à la fois ses vêtements, et les traits qui correspondent au Willie que chacun croit connaître. Dans un premier temps, il « [met] son smoking » puis « [vérifie] son équipement devant le miroir de la salle de bains : la moue moqueuse, l'œil amusé »⁴. Lorsqu'il retrouve des journalistes décidés à lui poser des questions embarrassantes sur un sujet qu'il cherche à éviter – ses relations conjugales –, il se sert de ce masque très étudié pour les séduire en les mystifiant par ses talents d'acteurs. Ses accessoires, physiques et matériels, sont attentivement disposés :

Il [...] se mit devant la glace pour une mise au point, avant de descendre. Grand chapeau blanc, *gallon hat* du Texas, cigare aux lèvres, moue qui accentuait sa fameuse fossette au menton, regard amusé, syncro avec la moue des lèvres, pardessus noir négligemment jeté sur les épaules, costume blanc, cravate rose, carrure d'athlète du ring – c'était au point.⁵

Son apparence est si bien rodée qu'il peut se permettre toutes les excentricités auprès des journalistes qui l'interrogent, leur tenir les discours les plus inattendus. Ces derniers ne remettent pas en question sa légitimité et acceptent les étrangetés de son personnage comme autant de témoignages de son authenticité. Lorsqu'il invente, pour détourner leur attention de sa vie privée trop réelle, un *Roméo et Juliette* des plus extravagants, ceux-ci n'hésitent qu'un instant à le croire : « après un moment d'ahurissement, [ils] le [dévisagent] avec le respect dû à ce que Hollywood avait fait de mieux dans le genre »⁶.

Une vedette n'est en effet pas un être humain comme les autres, elle possède une dimension qui la rend irréelle et que viennent capturer les photographies codifiées qui la présentent au public. Alors que Willie se promène, abandonné par sa femme et désabusé, en compagnie de Bebdern-La Marne, il est surpris par des photographes pendant qu'il « [tourne] sur les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Les Clowns lyriques*.- p. 236.

⁵ *Id.*- p. 151.

⁶ *Id.*- p. 153.

chevaux de bois »¹ d'un manège de foire. L'image saisie par ces photographies ne reflètera en rien sa situation :

[La] photo de Willie Bauché sur son petit cheval de bois rose et souriant de son sourire légendaire devait figurer un an plus tard sur la couverture du livre que Stanley Robak lui a consacré.²

La photographie a transformé cet instant en une représentation parfaite de la star Willie : le producteur est orné de « son » sourire, et le cadre de la fête foraine paraît idyllique, même si le vrai Willie est, à ce moment, loin du bonheur joyeux et innocent que semble suggérer l'image. Les images qui transforment les célébrités américaines en figures publiques connues et reconnues sont archétypales ; les acteurs y ressemblent à une image éternelle d'eux-mêmes d'où leurs traits singuliers et transitoires sont effacés. Telle est l'impression que Bobo, le photographe irascible des *Têtes de Stéphanie*, souhaite donner lorsqu'il photographie Stéphanie ; selon lui, « dès qu'un mannequin se met à avoir une trace d'expression sur son visage, c'est le désastre »³. Un visage impassible est la règle, comme le démontre avec brio l'actrice Greta Garbo, qui possède, selon les termes de Roland Barthes, un « admirable visage-objet »⁴, pas tout à fait humain : « personne n'a jamais vu une trace d'expression sur [le] visage [de Garbo] et c'est comme ça qu'elle est devenue un mythe »⁵, en conclut Bobo.

L'acteur est tout d'abord défini par ce masque qu'il porte, que ses spectateurs s'attendent à retrouver en dehors des écrans de cinéma ; Jean Seberg, dans *Chien Blanc*, en déduit qu'un acteur ne sera jamais totalement crédible dans un rôle éloigné du monde du divertissement, sérieux et engagé. Dans la lutte pour les droits civiques, quelle que soit son implication, elle reste une actrice : « Une vedette, on sait ce que c'est, n'est-ce pas ? Rien que des poses. Quoi qu'on fasse, quelle que soit votre sincérité, vous avez l'air de poser pour une photo, de dire "cheese..." »⁶ Les différentes stars apparaissant dans le texte, luttant à leur manière pour les droits civiques, ne peuvent ainsi se départir de leur apparence d'acteurs. Leur rôle les définit et affecte leur manière d'être. Marlon Brando, prenant la parole lors d'une soirée pour réunir des fonds pour la « cause noire », interprète un nouveau personnage pour s'adresser aux donateurs :

¹ *Id.*- p. 154.

² *Ibid.*

³ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 24.

⁴ Roland Barthes.- *Mythologies.*- Paris : Seuil, 1957.- p. 70.

⁵ *Les Têtes de Stéphanie.*- p. 24.

⁶ *Chien Blanc.*- p. 167.

Il joue. Je dis bien "il joue", car la violence que manifeste soudain sa voix et les torsions de muscles de son visage sont voulues, délibérément provoquées, et s'il reste là-dedans quelque sincérité, c'est celle d'un éternel enfant gâté¹.

Si Jean Seberg était de bonne foi, Brando est vu de manière critique et son engagement est dévalorisé par le jeu d'acteur que le regard de Gary perçoit et dénonce. Même son costume semble soigneusement étudié pour donner plus de poids à ses propos, accompagnant d'une note de sauvagerie féline son discours – Brando porte, en effet, « une veste de cuir fauve, une crinière de lion, un col roulé qui lui avantage le menton »². Il ressemble alors à un autre orateur garyen, le D^r Horwat qui, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, était doté des mêmes attributs léonins et associé à la même ridicule vanité de parole.

III.A.2. Les décors

Homme de cinéma, Willie Bauché n'exporte pas seulement son personnage hors de la sphère hollywoodienne, il finit par envisager le monde qui l'entoure comme composé d'autant de décors de cinéma. Les paysages que perçoit le producteur hollywoodien paraissent, par contagion, échappés de l'un de ses scénarios, par exemple dans cette scène vénitienne que Willie contemple froidement en spectateur désabusé, parce qu'Ann, en refusant de répondre à son amour, l'en exclut :

Un croiseur traversait lentement la baie, se dirigeant vers l'Italie ; les deux bras de l'horizon semblaient le tenir dans un tablier bleu ; une colonne de mouettes montait du rivage, à la fois immobile et animée ; derrière la vitre, un moineau avait l'air, dans ce cadre grandiose, d'une négligence, d'un simple oublié : Ann lui sourit. Naturellement, pensa Willie, avec rage. La grande vedette et le petit moineau.³

La description évoque, par son aspect très découpé qui distingue chaque plan du paysage, la structure schématique des indications scéniques. Roquebrune ne sera, ensuite, qu'un décor, susceptible d'accueillir un couple de cinéma mais pas la réalité d'un grand amour. L'idylle entre Ann et Rainier ne pourra être réelle dans ce cadre trop opportunément romantique : « cela ne pouvait être sérieux dans ce décor à coucher »⁴. Le village où sa femme et son amant sont réfugiés n'est qu'une pièce d'un univers de carton-pâte :

Le village sautait sous ses yeux à chaque quinte de toux, avec son faux mauresque, ses fausses loggias Renaissance, son faux baroque italien... Du faux partout : je vois que j'ai eu des précurseurs, pensa-t-il, moqueur.⁵

¹ *Id.*- p. 140.

² *Ibid.*

³ *Les Clowns lyriques*.- p. 41.

⁴ *Id.*- p. 201.

⁵ *Id.*- p. 260.

Les décors sont un autre élément qui participe à la construction de l'illusion cinématographique ; comme le costume et le jeu des acteurs, ils aident à façonner le monde imaginaire dans lequel les films prennent place. Leur présence souligne plus qu'autre chose la distance existant entre ces mises en scène et la réalité. Dans une anecdote racontée par Gary dans *France Soir*, Billy Wilder, pendant le tournage d'un film sur l'aviateur Charles Lindbergh¹, expose cette facticité de la construction cinématographique :

Ah ! les miracles du cinéma ! Que voyez-vous ici, en ce moment ? Un faux avion, une fausse tempête de neige, un faux ciel et un faux Charles Lindbergh... Et quand le film sera terminé, que verrez-vous à l'écran ? Un faux ciel, une fausse tempête de neige, un faux avion et un faux Charles Lindbergh.²

Le cinéma ne produit pas une nouvelle réalité, il crée une illusion divertissante qui éloigne pendant un moment de la réalité. Gary aime justement le monde du cinéma parce qu'il propose de belles illusions, dont il regrette la disparition lorsqu'un film ou un tournage s'achève ; comme il l'explique dans ce même article pour *France Soir* :

Mon cœur se serre toujours un peu lorsque les machinistes s'en vont en emportant dans leurs bras les lambeaux de mes rêves. La fin brutale de toute illusion est telle que le monde réel me tombe sur la tête d'un seul coup et me semble dix fois plus lourd qu'avant.³

Cette mise en scène généralisée transforme Hollywood en un monde clos, avec ses règles particulières, où les acteurs sont enfermés dans des rôles et des jeux de scène qui perdent leur sens en dehors du milieu du cinéma. Gary se penche ainsi sur les stars de la capitale du cinéma comme sur des sujets d'étude intrigants et uniques :

[Ils] me fascinaient, parce que je suis romancier et lorsque tu vois s'agiter sous tes yeux des monstres sacrés qui croient à ce que leurs agents de publicité racontent sur eux, c'est irrésistible – et souvent tragique.⁴

La mort même n'est pas épargnée par cette transformation du monde en spectacle ; W.C. Fields, « le maître de l'agression burlesque »⁵, aurait ainsi vu ses derniers moments métamorphosés en un acte douteux de comédie :

[Il] y avait dans une pièce voisine des *gagmen* du studio, des professionnels des bons mots et des trouvailles comiques qui essayaient d'écrire pour lui un "mot de la fin" drôle. Au dernier moment, le médecin les a appelés, et ils sont venus lui glisser ça à l'oreille, ce *joke* avant l'éternité. Il les a regardés et il a été pris d'une telle haine qu'il a duré encore trois semaines.⁶

¹ *The Spirit of St. Louis*, avec James Stewart dans le rôle de Lindbergh, sorti en 1957.

² Romain Gary.- « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 16 avril 1971.- p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ *La Nuit sera calme*.- p. 247.

⁵ *Id.*- p. 241.

⁶ *Ibid.*

La scène reprend les codes des films burlesques de l'acteur, où la mort peut conduire à la comédie mais, transposée dans la réalité, elle nie l'existence de W.C. Fields en tant qu'homme souffrant, et devient cruelle. L'acteur, même mourant, n'est pas autorisé à enlever son masque et doit encore travailler à la construction de sa légende – l'anecdote n'est sans doute pas réelle mais elle illustre cette image d'un monde du spectacle vampirisant ses vedettes.

III.A.3. L'impossible adéquation entre l'image des stars et la réalité

Transformées en images idéales, placées sur un piédestal par leurs admirateurs, les vedettes peuvent difficilement correspondre à tous les attributs dont leurs doubles idéaux sont dotés. Massimo, acteur de seconde zone des *Têtes de Stéphanie*, est l'un des rares représentants du cinéma confronté à une situation où il pourrait faire preuve d'un réel héroïsme. Mais l'héroïsme hors des caméras de cinéma ne parvient pas à prendre son vrai sens pour lui, comme Stéphanie le note après la fin tragique de leur voyage : « Elle trouva Massimo effondré et la vue de ce pauvre garçon, qui avait incarné Hercule dans son dernier échec au cinéma, lui rappela qu'elle ne pouvait compter que sur elle-même. »¹ L'acteur est tout juste « [capable] d'héroïsme lorsqu'il s'agit de sauver [ses] beaux vêtements »², cherchant à préserver les apparences de son personnage tout en étant incapable d'en adopter les gestes. Il finit donc par perdre son sens et, au milieu du désert haddanais, ressemble à « une sorte de marionnette abandonnée qui perdait un à un ses fils »³, à « une photo de star arrachée à un ciné-magazine et utilisée comme papier hygiénique »⁴. Séparé de son personnage soigneusement composé, l'acteur n'a plus d'identité.

Les acteurs vivent dans un monde d'apparences, qui n'existe que sous le regard des caméras ; Massimo, simple humain fragile et effrayé, peut donc retrouver son rôle de prédilection dès que, au terme de sa traversée du désert, un journaliste apparaît pour l'interroger. Dans l'univers protégé des médias où il évolue en tant qu'acteur, il retrouve ses apparences, sa fierté et son masque de courage, et peut déclarer qu'il s'est « comporté comme un véritable héros »⁵. En mourant, il retrouve toutefois sa véritable identité, et son manque de talent. Son visage, n'a, dans sa dernière incarnation, aucun vrai sentiment à exprimer lorsque sa tête, séparée de son corps, est découverte :

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 60.

² *Id.*- p. 59.

³ *Id.*- p. 62.

⁴ *Id.*- p. 60.

⁵ *Id.*- p. 70.

Le visage était dépourvu de toute expression, comme si l'acteur de troisième ordre était demeuré incapable d'entrer dans la peau de son personnage, même en cette ultime occasion.¹

III.B. Hollywood, capitale du show-business

À Hollywood, chacun cherche à réussir, à trouver sa place ou un rôle. La capitale du cinéma constitue un microcosme avec ses propres lois, son mode de fonctionnement et ses figures prééminentes. Le succès permet de définir la place d'un acteur non seulement par rapport au public et à ses futures interprétations, mais par rapport à ses pairs qui se fréquentent « horizontalement », comme Gary l'explique dans le journal *Candide* :

Vous savez que Hollywood est un endroit très curieux où les gens se reçoivent en général horizontalement, c'est-à-dire au même étage de succès. Il n'y a pas à proprement parler de classes naturelles à Hollywood, mais il existe une séparation extraordinairement marquée et forte entre le grand succès, le succès, le moyen succès, l'absence de succès, les gens qui sont arrivés, les gens qui partent, les gens qui vont partir. Tout ça se reçoit par tranches en quelque sorte horizontales, au même niveau de situation dans la vie.²

Les réceptions les plus cotées sont celles des « Grands », « c'étaient Gary Cooper, John Wayne, James Stewart et, naturellement, il faut compter tous les producteurs »³ – qui forment l'élite du moment et restent soigneusement entre eux : « ils ne se mélangeaient jamais avec ceux qui n'en étaient pas encore là »⁴. Le système du show-business sépare donc impitoyablement ceux qui ont rencontré le prestige et le succès attendus de ceux qui ne les partagent pas, ou plus.

III.B.1. Les starlettes

Gary, s'inspirant de ce monde du cinéma qu'il connaît bien, présente dans ses romans de nombreux personnages qui évoluent dans cet univers structuré et hiérarchisé. Le clivage entre la sphère influente de Hollywood et la masse indifférenciée d'aspirants à la gloire est notamment représenté par une catégorie de personnages qui apparaît fréquemment dans l'œuvre garyenne : les starlettes. Celles-ci, ne parvenant pas à atteindre la renommée des vedettes du grand écran, sont réduites à leur apparence physique. Leur corps acquiert une valeur marchande qui leur permet de trouver une place, en marge du monde du cinéma. En dehors des plateaux de tournage, ces starlettes se transforment en accessoires prisés par les

¹ *Id.*- p. 177.

² Romain Gary.- « Gary Cooper : un homme discret et torturé ».- *Candide*.- 18-25 mai 1961.- p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

hommes en quête de reconnaissance, représentant une part du rêve attaché au monde du cinéma.

Les jeunes femmes qui se succèdent auprès d'Almayo, le dictateur sud-américain des *Mangeurs d'étoiles*, en sont un exemple ; les starlettes sont pour lui des produits de consommation courante. Il fait, selon la description de Charlie Kuhn, « une très grande consommation de femmes »¹ et engage des actrices pour lui tenir compagnie, les rémunérant avec largesse, « [n'hésitant] pas à offrir une Thunderbird et un collier de perles à une fille »² pour la remercier de sa présence. Elles constituent un élément habituel du décor qui orne le palais du dictateur. Lorsque Charlie Kuhn se souvient de sa dernière visite à Almayo où « tout alors lui avait semblé normal »³, la présence d'une actrice était le premier élément qu'il avait noté : « la dernière starlette de Hollywood était couchée sur le ventre dans un coin, avec un décolleté qui montrait les fesses »⁴. La starlette ne sera pas décrite autrement que par ce bref résumé de son apparence, où son rôle d'objet sexuel est souligné par son vêtement, dont l'aspect aguichant est accentué jusqu'à un extrême caricatural. L'intérêt d'Almayo pour les starlettes constitue l'une des interprétations du titre polysémique du roman, *Les Mangeurs d'étoiles*. Gary, dans sa correspondance avec son éditeur américain, refuse ainsi que le titre en anglais soit, comme il le sera en français, *Les Mangeurs d'étoiles*, qui comporterait, selon lui, trop de sous-entendus. Il explique en effet que l'expression « star eater » a, dans l'argot du monde du spectacle, un sens obscène, et qu'il n'aimerait donc pas voir la couverture de l'un de ses livres afficher « Romain Gary, the star eater »⁵.

Le processus qui conduit les jeunes aspirantes à la célébrité jusqu'en Amérique centrale parodie les méthodes de casting des studios de cinéma : Almayo repère une actrice, « [manifestant] son intérêt »⁶, par exemple, « après avoir vu un film et des photos de "la nouvelle Grace Kelly" »⁷, puis son agent Charlie Kuhn lui indique le salaire demandé par la starlette choisie, « des voitures, des diamants et des visons ». Les limites censées empêcher une interprétation trop littérale de leur relation avec Almayo – les filles « n'acceptaient

¹ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 43.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 280.

⁴ *Id.*- p. 280-281.

⁵ Lettre de Romain Gary à Cass Canfield, 24 octobre 1960.- Special Manuscripts Collection Harper and Row.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.

⁶ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 281.

⁷ *Ibid.*

jamais d'argent, pour des raisons morales »¹ – ne font, à l'inverse, que souligner la parenté évidente de ces engagements personnels avec la prostitution.

III.B.2. Acteurs et prostitution

Le rapprochement qui s'établit entre le monde du cinéma et la prostitution n'est qu'un nouvel élément dans ce processus général de démythification du cinéma hollywoodien ; alors que les films peuvent faire rêver, le système qui les produit est généralement, dans les romans de Gary, l'objet d'une critique en règle. Les liens qu'il trace entre le milieu du cinéma et celui de la prostitution constitue l'un des pans de cette mise en cause de la société hollywoodienne. Le rôle central joué par le corps et la séduction, qui était manifeste pour les starlettes divertissant Almayo, rapproche les deux univers, entre lesquels Gary trace, de manière satirique, de fréquents parallèles².

Willie Bauché, un personnage cynique qui construit sa place dans le monde du cinéma de manière calculée, envisage en ce sens les fondements de son métier. Engagé dans une carrière d'acteur raté, il change de voie après avoir étudié la position de son agent, Weidmann, qui « le tenait sous contrat, lui donnait un salaire fixe de trois mille dollars par mois, le "vendait" aux studios pour soixante-quinze mille dollars par film et gardait la différence »³. Ayant rejoint le « harem mâle et femelle »⁴ de son agent, il y voit une « forme seigneuriale de proxénétisme »⁵ qui lui semble la profession idéale, à Hollywood, et il profite à son tour de ses « amitiés tendres »⁶ avec d'anciennes célébrités pour forger des contrats avantageux et entamer une nouvelle carrière.

Cette évocation satirique du milieu hollywoodien est complétée par le portrait, dans *Chien Blanc*, d'un producteur-maquereau. Ce mari au double métier constitue une illustration de la conception développée par Willie, puisqu'il revisite le rôle qu'il a créé en lui enlevant sa part métaphorique. S'intéressant aux prostituées américaines, Gary rencontre une jeune

¹ *Ibid.*

² Le parallèle fonctionne dans les deux sens : Madame Rosa, l'ancienne prostituée de *La Vie devant soi*, ressemble également au portrait des vedettes hollywoodiennes vieillissantes ; elle a connu le succès « quand [elle était] jeune et belle » (*La Vie devant soi*.- p. 23.), puis est contrainte de s'éloigner de son ancienne vie lorsque, « après cinquante ans, elle avait commencé à grossir et n'était plus assez appétissante » (*Id.*- p. 70.), mais elle conserve le souvenir de l'une des exigences du métier, le maquillage et le costume, et tente maladroitement de recréer le personnage qu'elle a interprété pendant tant d'années : elle « se maquillait de plus en plus rouge et des fois elle faisait du racolage avec ses yeux et des trucs avec ses lèvres, comme si elle était encore sur le trottoir ». (*Id.*- p. 141.)

³ *Les Clowns lyriques*.- p. 15.

⁴ *Les Couleurs du jour*.- p. 34.

⁵ *Les Clowns lyriques*.- p. 15.

⁶ *Id.*- p. 16.

femme, par ailleurs étudiante et mère de famille, qui exerce sa profession avec l'aide active de son mari. Celui-ci « la [conduit] lui-même de client en client dans son taxi »¹, endossant le rôle d'un souteneur avant de, finalement, changer de métier ; quittant le proxénétisme, il rejoint le monde du divertissement en devenant « producteur de télévision à New York »². La scène s'associe bien à la définition bergsonienne d'une forme satirique d'humour : « On accentue l'humour [...] en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence. »³

La perméabilité des deux univers est également suggérée par Vanderputte, qui répond aux espoirs des adolescents qu'il héberge en leur présentant une version noire et désabusée de leur rêve américain. Il les renvoie en effet à la réalité, celle de leur vie déconstruite dans la France désorganisée de l'après-guerre, où les trottoirs parisiens sont plus proches que les étoiles du cinéma hollywoodien. L'envers du rêve de Josette, qui voudrait devenir une femme fatale de cinéma, se trouve dans cette exclamation de Vanderputte : « elle a de l'imagination, cette petite. C'est très mauvais l'imagination pour les filles. Ça commence à la tête, mais ça finit on ne sait pas où »⁴. Pour tenter de réaliser son rêve de devenir la nouvelle Lauren Bacall, celle-ci a pris des cours de comédie auprès de Sacha, le « grand tragédien »⁵, qui tentera de « transformer son école d'art dramatique en un bordel »⁶ lorsqu'il sera à court d'argent. Josette se rapproche par là un peu plus du modèle de Nancy, la prostituée des *Aventures d'Oliver Twist* de Dickens, roman dont David Bellos a analysé la parenté avec *Le Grand Vestiaire*⁷. La prostitution représente le versant cyniquement dégradé du rêve hollywoodien.

III.B.3. Le cinéma et l'argent

Dans cette vision du monde du cinéma, l'art, le rêve et le cinéma lui-même ne sont pas les éléments importants, c'est l'argent qui y règne en maître. Les rêves de grandeur des aspirants à la célébrité changent en effet de direction lorsqu'ils sont immergés dans l'univers hollywoodien. L'acteur devient un produit, acheté et vendu, dont les besoins, s'il

¹ *Chien Blanc*.- p. 62.

² *Ibid.*

³ Henri Bergson.- *Le Rire*.- Paris : Presse Universitaires de France, 1985.- p. 97.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 38.

⁵ *Id.*- p. 96.

⁶ *Ibid.*

⁷ Il évoque rapidement ce rapprochement entre les deux personnages : « le rôle de Nancy, la pute au grand cœur dans le roman de Dickens, est rempli chez Gary par Josette ». (David Bellos.- « Oliver Twist à Paris, Gary à New York : *Le Grand Vestiaire* et les tabous de l'après-guerre ».- *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*/Julien Roumette, dir.- Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.- p. 175.)

est suffisamment apprécié, sont financés par les studios. Répondant à un questionnaire sur le cinéma pour *Les Cahiers du cinéma*, Gary décrit ainsi le cinéma américain contemporain :

Les films américains sont des feuilletons pour les masses. Parfois, un feuilleton "crève" la loi du genre, mais c'est avant tout un article de consommation de masse. [...] Le film d'auteur reste une rarissime exception. Le cinéma est techniquement condamné à travailler dans une matière première qui est l'argent.¹

L'image dégradée que dessine déjà le rapprochement entre cinéma et prostitution s'élargit à d'autres domaines ; l'industrie du cinéma pourrait être liée à des milieux interlopes, comme en témoigne le personnage de Beltch qui met en contact Willie avec Soprano, un maffieux sicilien engagé pour surveiller sa femme :

C'était un ancien "contractuel" d'Al Capone, de l'époque dorée du gangstérisme. Mais il y avait quinze ans qu'il s'était retiré des affaires douteuses pour devenir un des grands patrons de Las Vegas et un des financiers occultes des studios de Hollywood. Aux yeux de Willie, c'était incontestablement un héros.²

La description du personnage joue ironiquement avec les mots, puisque les financements occultes qu'il pratique à Hollywood semblent tout aussi louches que les « affaires douteuses » dont il s'est éloigné. La phrase fonctionne donc à contresens et suggère, au contraire, que la reconversion de Beltch l'a entraîné vers un milieu aussi noir que celui du grand banditisme. Dans un domaine proche, l'« une des meilleures agences artistiques des États-Unis »³, dirigée par Charlie Kuhn, doit son existence à une aide extérieure peu recommandable, un dictateur d'Amérique centrale étant le fondateur et le propriétaire de la plus grande partie de son agence, ainsi que son principal client⁴.

Ces liens obscurs sont l'une des voies pour montrer à quoi ressemble le monde du cinéma lorsque le rêve laisse place à la réalité ; comme le note Willie :

Beltch, Soprano, et toute la Maffia, c'était ce que les contes de fées deviennent en vieillissant – la dernière incarnation, à l'âge d'homme, de la baguette magique, du Sésame-ouvre-toi et du tapis volant, c'était ce que *Les Mille et Une Nuits* deviennent lorsqu'elles se font mille et un jour.⁵

Le monde du cinéma apparaît plus proche d'une industrie tournée vers le profit que d'une discipline artistique, et plusieurs personnages viennent en montrer les effets négatifs. Willie

¹ Romain Gary.- « Questions aux romanciers : Film et roman, problèmes du récit ».- *Les Cahiers du cinéma*.- n°185, décembre 1966.- p. 91.

² *Les Clowns lyriques*.- p. 48. Dans *Les Couleurs du jour*, son lien avec le monde du spectacle était beaucoup plus tenu, puisqu'il s'était « retiré des affaires douteuses pour devenir un des bookmakers les plus respectés de New York », évoluant cette fois dans le monde des paris. (*Les Couleurs du jour*.- p. 57.)

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 44.

⁴ *Id.*- p. 43.

⁵ *Les Clowns lyriques*.- p. 133.

Bauché, après une entrée prometteuse dans le monde du cinéma, par un film dont on « [reconnaissait] qu'il s'agissait d'une création importante dans l'histoire du cinéma »¹, finit par se faire entretenir par ses rôles, sans y trouver de satisfaction autre que financière : « il avait vécu aux dépens de son agent, prêté comme acteur aux studios pour des rôles qu'il méprisait, mais pourvu jusqu'à ses plus petits besoins »². Massimo, dans *Les Têtes de Stéphanie*, connaît, parmi d'autres, un destin similaire. Cet « ancien chauffeur de poids lourds de Carrare »³ s'est vu prédire les plus grands destins sur grand écran ; Bobo, le photographe qui s'occupe de lui, l'envisage comme « une Marilyn Monroe mâle, une Rita Hayworth virile, un homme qui avait tout ce qu'avait Raquel Welch et même plus, un Rudolph Valentino revu et corrigé, en plus vache, mis au goût du jour »⁴. Mais, à l'inverse de ces icônes du cinéma américain, Massimo n'accède pas à la gloire et il n'existe que comme une image figée aux marges du monde du cinéma. Son rêve cinématographique n'est qu'une illusion, et, entretenu par Bobo plus que par le cinéma, il finit par vouloir retrouver une existence moins centrée sur son seul physique :

Il avait d'ailleurs des rêves de ce qu'on pouvait appeler le retour à la nature : Stéphanie l'avait surpris en train de rôder autour des camions et, une fois, après un coup d'œil prudent à droite et à gauche pour s'assurer qu'il n'y avait pas de témoin à ces épanchements nostalgiques, il avait touché, caressé presque tendrement le châssis d'un superbe cinq tonnes.⁵

Massimo parvient, en attendant, seulement à obtenir « quelques petits rôles dans des westerns spaghettis [qui] lui permettaient d'entretenir ses illusions mais pas le reste ; sa Ferrari, ses vêtements impeccables et ses petites amies étaient payés par Bobo »⁶. Son protecteur finit par résumer sa situation en un moment de colère : « Tu n'es qu'une pute sans trace de talent »⁷.

III.B.4. Une morale incertaine

Ce visage sombre de Hollywood rend absurdes et hypocrites les exigences morales qui accompagnent par ailleurs la production des films américains, illustrées par les règles très précises édictées par le code Hays. Ce code de production promulgué en 1930 par William

¹ *Id.*- p. 15.

² *Ibid.*

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 25.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 26.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.*- p. 42.

Hays, président du M.P.P.D.A.¹, est appliqué jusqu'aux années soixante, comme un moyen « d'auto-réglementation que l'industrie du film s'imposa pour répondre aux critiques de plus en plus fortes contre la violence et la sexualité à l'écran »². Ses trois principaux principes sont qu'« on ne devra jamais faire pencher la sympathie du public vers le crime, les mauvaises actions, le mal ou le péché » pour ne pas « abaisser le niveau moral » des spectateurs, que seuls « des modes de vie décents, dépendant seulement des exigences de l'action dramatique et du divertissement, seront montrés au public » et que « la loi – divine, naturelle ou humaine – ne devra pas être ridiculisée, pas plus que l'on ne suscitera de sympathie pour sa violation »³.

Le Code, qui définit la production hollywoodienne de toute une époque, ne pouvait manquer de figurer dans les romans garyens sur Hollywood. Willie Bauché, producteur et scénariste, connaît bien ces contraintes, dont son interlocuteur en Europe est, selon lui, l'incarnation rigide : les lois de morale finissent par être prises trop au sérieux et par contaminer ceux qui sont chargés de les appliquer. Willie s'amuse donc à choquer Ross, le représentant du studio en France, en lui présentant son mariage comme une relation purement sexuelle, ajoutant :

Ne faites pas cette tête-là : je sais bien qu'à force de vivre avec le code Hays à la main, il a pénétré chez vous à l'intérieur et que vous êtes devenus tous très moraux. Je suis désolé de vous effaroucher. Mais cela commence un peu à me sortir par les narines.⁴

L'importance, à Hollywood, de ces apparences morales sert également de prétexte à Willie pour expliquer qu'il redoute qu'Ann ait une aventure en Europe ; quelques années avant la parution des *Couleurs du jour*, Ingrid Bergman, au sommet de sa carrière hollywoodienne, avait quitté son mari et les États-Unis pour le réalisateur Roberto Rossellini, créant un scandale dont il se fait l'écho :

Vous savez déjà que, chaque fois que nos grandes vedettes mettent le pied en Europe, c'est foutu. Elles trouvent toujours quelqu'un, là-bas, et il n'y a plus moyen de les faire revenir en Amérique. Regardez Ingrid Bergman, avec Rossellini... Hollywood ne lui a jamais pardonné, les ligues de moralité lui sont tombées dessus et les studios n'en veulent plus.⁵

Les archives des scénarios adaptés des romans de Gary conservées à la Bibliothèque des Oscars de Los Angeles permettent de voir une illustration de cette omniprésence de la censure appliquée directement sur le travail de Gary. L'adaptation de *Lady L.* par George

¹ Le « Motion Picture Producers and Distributors of America », Association américaine des producteurs et distributeurs de films.

² Michel Ciment.- *Le Crime à l'écran : Une histoire de l'Amérique.*- Paris : Gallimard, 2002.- p. 130.

³ *Ibid.*

⁴ *Les Couleurs du jour.*- p. 171.

⁵ *Les Clowns lyriques.*- p. 50.

Cukor (Peter Ustinov en sera finalement le réalisateur) soulève ainsi des interrogations de la M.G.M. : le personnage immoral d'Annette Boudin risque de déplaire fortement au bureau du code ; il est donc suggéré qu'Annette reconnaisse que son mode de vie, entre prostitution et crime, est mauvais, que les scènes de chambre à coucher ne soient pas trop présentes et que la maison close soit quelque peu déguisée¹.

La critique faite par Gary du système hollywoodien rappelle que le monde du cinéma est une industrie, dont l'acteur est une matière première ; les soucis de rentabilité et le formatage généralisé empêchent les éléments hors normes de s'intégrer dans le moule hollywoodien. Le monde du cinéma se résume ainsi à trois verbes qui condensent cruellement le destin des vedettes : « Fabriquer, utiliser et puis jeter »².

III.C. Les exclus du système hollywoodien

III.C.1. Le rappel de la réalité : la barrière de l'âge

Si, pour les vedettes, « l'exigence de beauté est en même temps une exigence de jeunesse »³, un changement dans leur image, qui les écarte des normes du sex-symbol cinématographique, remet, à l'inverse, en question les fondements de cette notoriété. La première barrière qu'elles rencontrent dans ce heurt brutal avec la réalité est naturelle et inévitable : les acteurs vieillissent et perdent certains des attraits qui étaient indispensables à leur personnage. Dans cet univers très normalisé où les apparences ont un grand rôle à jouer⁴, le vieillissement des vedettes signe en effet la fin d'une partie de leur carrière. Pour

¹ Lettre de Robert Vogel à George Cukor, 4 mai 1961.- George Cukor Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles. D'autres archives signalent également les questions posées par le scénario tiré des *Racines du ciel*, où un certain Franck Mc Carthy, chargé de lire le synopsis initial, souligne quelques points sensibles. Il indique que toute mention du communisme devrait être supprimée, de même pour les références à la Ligue des États arabes, pour ne pas compliquer les relations entre les États-Unis et les pays arabes, dans une période déjà tendue. Quant au personnage de Forsythe, il est jugé particulièrement problématique, le lecteur estimant qu'il serait impossible au spectateur américain d'accepter la conversion de l'homme qui a trahi les États-Unis en suivant la propagande communiste et de l'envisager comme un héros. Il suggère de l'envoyer en Afrique pour d'autres raisons, par exemple criminelles. (Lettre de Franck Mc Carthy à M. Adler & Brown, 24 avril 1958.- John Huston Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.)

² *La Nuit sera calme*.- p. 250.

³ Edgar Morin.- *Les Stars*.- Paris, Galilée, 1984.- p. 58.

⁴ Dans un article pour le magazine *Holiday*, Gary, exprimera ainsi son regret devant la standardisation des apparences qui caractérise l'industrie du divertissement, en donnant à sa manière des conseils aux aspirants acteurs : « you may have still come into the world with strong distinctive features. Then let me give you some advice : don't try to become a movie actor or actress. You don't have a chance. If your face has too much personality, you become difficult to cast. You do not fit in the pseudo-realistic, pseudo-true-to-life scripts and characters of the movies today, which require everybody to look like everybody else, talk like everybody else

les acteurs que décrit Gary, qui vivent dans un monde d'images, les transformations du corps, qui atteint des limites qu'il ne peut dépasser, sont comme autant de barrières difficiles à franchir.

Willie Bauché, en évoquant sa « très belle amitié » avec une actrice, s'en fait le témoin impitoyable. Celle-ci, après avoir connu le succès dès son plus jeune âge, est devenue une « dame mûre de Hollywood »¹ ; la désignation respectueuse projette l'actrice dans une sphère différente, où sa féminité séductrice s'efface pour laisser la place à d'autres traits. À l'approche de la cinquantaine, elle s'est transformée en « une femme petite et rondelette »² dont les traits associent deux extrêmes, à la fois trop jeunes et trop âgés, en un improbable mélange d'enfance et de vieillesse. Elle a « conservé ses boucles jeunesfillesques »³ tandis que son visage a « acquis cet air à la fois poupon et ridé qui va si bien avec l'amour des pékinois et des pâtisseries »⁴. Le cap de la cinquantaine est, pour ces personnages garyens, le moment de vérité. Clara, actrice américaine dans *Chien Blanc*, en est un autre exemple. Comme l'amie de Willie, elle a quelques traits qui rappellent de manière incongrue sa jeunesse passée, « ces taches de rousseur qui conservent aux visages de femmes un air d'enfance jusqu'à la quarantaine, après quoi elles ont l'air de s'excuser »⁵. À quarante ans, son apparence commence à changer. Elle est « encore belle » mais d'une de ces beautés « qui commencent à annoncer une sécheresse parcheminée, où l'œil habitué aux saisons peut prévoir déjà, dix ans à l'avance, le masque de la cinquantaine »⁶. Vieillissant, le corps ne répond plus aux normes de la séduction.

Le maquillage, qui venait souligner les traits des vedettes dans la fleur de l'âge, joue un autre rôle lorsqu'elles refusent d'accepter les « lois de la nature »⁷ qui transforment les jeunes premières en dames respectables. Elles risquent alors de se condamner au ridicule que décrit Ann Garantier :

and be dull like everybody else. » (« Peut-être êtes-vous tout de même venu au monde avec des traits fortement marqués. Dans ce cas, laissez-moi vous donner un conseil : ne tentez pas de devenir un acteur ou une actrice de cinéma. Vous n'avez aucune chance d'y arriver. Si votre visage a trop de personnalité, il devient difficile de vous attribuer un rôle. Vous ne correspondez pas aux scénarios et personnages pseudo-réalistes, pseudo-conformes à la vie qui caractérisent le cinéma actuel, qui demande à chacun de ressembler à tout le monde, de parler comme tout le monde et d'être aussi terne que tout le monde. » (« Party of one : What's happening to the human face ? ».- *Holiday*.- n°27, janvier 1960.- p. 15.))

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 56.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Chien Blanc*.- p. 132.

⁶ *Id.*- p. 135.

⁷ *La Vie devant soi*.- p. 273.

Certains maquillages savants de Hollywood qu'Ann voyait pratiqués sur les femmes qui refusaient de passer, portaient en eux toute l'horreur d'un avortement ; elles traînaient pendant des années ce crime sur leurs visages et souriaient avec des sourires qui étaient bien la forme la plus pénible de la mendicité.¹

Le maquillage n'est qu'un expédient imparfait qui ne peut transformer la réalité. Il ne fait que souligner l'inéluctable passage du temps. Ann Garantier, encore jeune, s'inquiète de devoir vieillir mais a, sur le sujet, un avis très précis :

L'âge demande aux femmes de changer plus impérieusement encore qu'il ne les change lui-même et le style seul compte, à ce moment-là, et la discrétion, ou bien, tout ce qui n'était autrefois que fraîcheur n'est plus que dureté.²

Dans *Les Couleurs du jour*, la dureté était de la vulgarité³ : la femme garyenne, particulièrement si elle est actrice et évolue devant des spectateurs, n'a pas d'autre choix que de se plier à ces exigences extérieures, qui veulent qu'une femme qui vieillit perde ses anciens attraits et renonce à une part de sa féminité.

Willie Bauché, décryptant le système hollywoodien, fonde sa carrière d'agent débutant sur cette règle impitoyable. Il commence par sélectionner soigneusement ses interlocutrices, en fonction du critère qui assurera leur vulnérabilité, leur âge :

Elles avaient, en général, dépassé la quarantaine et commençaient à éprouver une panique dont les vies d'Ava Gardner, de Judy Garland, de Heddy Lamarr, Veronica Lake, Rita Hayworth, de Joan Crawford et de tant d'autres ont été si tragiquement marquées.⁴

Il leur propose alors une deuxième vie d'actrice, leur offrant de se départir des traits physiques indissociables de jeunes vedettes en vue pour acquérir une nouvelle forme de célébrité. Son discours joue avec leur peur première, celle d'être oubliées pour des actrices plus jeunes :

[Elles] allaient accéder enfin à l'authenticité, sortir de cette prison de fesses, de cuisses et de seins qui les avaient si longtemps empêchées de donner le meilleur d'elles-mêmes ; avec le passage des ans, viendrait l'épanouissement de la maturité ; la personnalité profonde, réelle de la comédienne se libérerait de la femme-objet, s'affirmerait, rayonnerait, la menant aux sommets – et il murmurait une ou deux fois le nom de Shakespeare, en leur tapant doucement la main⁵.

La mention de Shakespeare établit une distinction entre deux formes de spectacles : d'un côté, les populaires films hollywoodiens, de l'autre, les respectables pièces du répertoire classique. Sacha qui, dans *Le Grand Vestiaire*, se prétend comédien, ancienne vedette de

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 76.

² *Ibid.*

³ *Les Couleurs du jour*.- p. 62.

⁴ *Les Clowns lyriques*.- p. 16.

⁵ *Id.*- p. 16-17.

Hollywood, rencontre ainsi l'incompréhension de Luc et Léonce lorsqu'il leur déclame du Shakespeare¹ alors qu'ils attendent de lui des leçons particulières pour comprendre les films hollywoodiens. Leur professeur particulier condense rapidement les vers shakespeariens en un seul son : tout Shakespeare tient dans un soupir², geste qui semble bien éloigné des débauches d'héroïsme et d'action des films américains qui enthousiasment ses jeunes élèves, qui incarnent le public moderne moyen.

Les héros finissent ainsi toujours par perdre ce qui faisait leur attrait et redevenir de simples humains. Même Groucho Marx, qui évoluait « dans cette dimension où l'on peut tout désamorcer par le burlesque et tomber de la lune sur la terre sans se faire une bosse »³ finit par « [tomber] dans la sénilité à la fin de sa vie »⁴. Les stars, retrouvant brusquement la réalité, deviennent d'anciennes vedettes, « un des *ex* les plus difficiles à porter »⁵.

III.C.2. La déchéance des stars

La constante alternance entre plusieurs univers et les lois impitoyables de Hollywood donnent aux vedettes américaines un aspect fragile sans rapport avec leurs doubles imaginaires. Alors même que le star-system a fait d'elles des êtres adulés, idolâtrés comme s'ils n'étaient plus simplement humains, « parmi les grandes vedettes féminines, certaines de ces déesses savaient à peine lire et écrire »⁶. Le rêve des aspirants à la célébrité se retourne contre eux, et leur carrière tant espérée s'achève souvent tragiquement. Les stars se perdent entre l'image que le public et les films leur renvoient d'elles-mêmes et leur propre identité, qui finit par devenir incertaine : « Elles étaient minées de l'intérieur, parce qu'on leur avait volé leur identité. Elles vivaient dans un monde fabriqué à l'usage des foules mais qui était devenu leur vie. »⁷ L'envers du décor n'a plus rien de fabuleux. Hollywood est un « [milieu] clos où se joue le destin d'un rêve, le rêve d'une jeune fille ou d'un garçon »⁸ et cette « exploitation du rêve »⁹ est inacceptable car pour Gary, « le rêve, c'est sacré »¹⁰. Gary l'illustre particulièrement dans deux de ses textes, *La Nuit sera calme* et

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 102.

² « Vous ne savez même pas soupirer. Et vous voulez dire du Shakespeare ! » (*Id.*- p. 103.)

³ *Les Clowns lyriques*.- p. 189.

⁴ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 190.

⁵ *Chien Blanc*.- p. 135.

⁶ *La Nuit sera calme*.- p. 247.

⁷ *Id.*- p. 249.

⁸ *Id.*- p. 265.

⁹ *Id.*- p. 266.

¹⁰ *Ibid.*

Chien Blanc, où, rapportant ses souvenirs de Hollywood, il dresse un triste tableau de la déchéance de nombreux acteurs.

L'un des revers du métier d'acteur apparaît, dans *Chien Blanc*, lorsque Gary s'attaque avec ironie au mythe des acteurs en les rapprochant de célébrités d'un autre genre. Les animaux dont s'occupe Jack Carruthers ridiculisent, en adoptant des attitudes inspirées des vedettes du grand écran, les travers des acteurs hollywoodiens. Carruthers, « ancien cow-boy de l'écran » devenu responsable d'un zoo, est entouré, dans son bureau, de deux figures qui représentent les deux aspects de son univers cinématographique : une photo de l'une des premières vedettes du western, Tom Mix¹, y voisine avec celle d'un autre héros, le chien Rintintin². Le rapprochement entre ces célébrités d'une nature très différente, liées par une notoriété équivalente, ouvre la voie à quelques scènes burlesques où Gary caricature les vedettes de Hollywood en les comparant avec leurs homologues du monde animal. Celles-ci n'ont apparemment rien à envier, du point de vue de leur apparence, aux vedettes humaines, comme cette girafe utilisée en tant qu'actrice dans le film *Docteur Doolittle*, avec « ses yeux si féminins entre ses cils lourds, que lui envieraient ces dames de chez Elizabeth Arden »³. Parés d'indispensables attributs de séduction, ces acteurs inattendus peuvent prétendre à tous les rôles, tel ce « chimpanzé vedette qui tournait pour la télévision une version singe de *Roméo et Juliette* »⁴. Les productions de l'époque ne semblant pas faire mention d'une telle œuvre, cette version improbable de la pièce est sans doute une note ironique supplémentaire de la part de Gary⁵. Le texte classique se change ainsi en produit divertissant pour spectateurs peu exigeants, suivant un effet de travestissement burlesque, où les traits humains et animaux viennent se confondre. Cette désacralisation des vedettes hollywoodiennes se poursuit lorsque, dans une scène de comédie, une autre

¹ Né en 1880, Tom Mix, après avoir participé à des spectacles du Wild West, était devenu l'une des plus grandes vedettes des films de cow-boys, au temps du cinéma muet. Comme beaucoup d'autres, il a disparu des écrans peu après l'avènement du parlant.

² Vedette du cinéma des années vingt et trente, le chien Rintintin fut également l'acteur principal d'une série télévisée diffusée aux États-Unis à la fin des années cinquante. Le chien original est mort en 1932, mais ses descendants ont pris la relève pour continuer à interpréter son personnage.

³ *Chien Blanc*.- p. 20. Série de livres pour enfants des années 20 de l'auteur anglais Hugh Lofting, les histoires du Docteur Doolittle ont pour héros un vétérinaire qui sait parler aux animaux. Elles ont connu de nombreuses adaptations cinématographiques, notamment, en 1967, sous la forme d'un film musical réalisé par Richard Fleischer.

⁴ *Id.*- p. 23.

⁵ Parmi les très nombreuses versions de *Roméo et Juliette* figurent, sur petits et grands écrans, pour les années proches de l'écriture de *Chien Blanc*, un film de E. Levine tiré d'un ballet du Royal Ballet avec Rudolf Noureiev et Margot Fonteyn, un programme regroupant quatre interprétations de la scène du balcon pour la chaîne NBC en septembre 1967, une production théâtrale de la National Shakespeare Company et, en 1968, un film à succès du réalisateur Franco Zeffirelli, avec deux adolescents anglais inconnus dans les rôles principaux. Si la version simiesque existe, elle ne semble pas être passée à la postérité.

pensionnaire célèbre du zoo de Carruthers détourne son acte bien rodé de comédienne pour retrouver ses penchants animaliers. Miss Bo, vedette de la publicité, apparaît comme une « distinguée dame chimpanzé »¹ qui « vous incite chaque soir, à la télévision, en vous donnant l'exemple, à vous brosser les dents avec le nouveau dentifrice "cent pour cent meilleur" et aux enzymes, naturellement »². Mais l'actrice « distinguée » reste un chimpanzé, et sa vraie nature se révèle lorsqu'elle « [avale] un tube de dentifrice entier et [doit] subir un lavage d'estomac »³. Le rapprochement entre les deux formes de vedettes est accentué par le genre d'animaux choisis qui, proches de l'homme, en constituent des caricatures d'autant plus parlantes.

Dans *La Nuit sera calme*, les souvenirs se font plus précis encore. Sur le ton de la confiance – le texte se présente comme un entretien de Gary avec son ami d'enfance François Bondy même s'il est en fait fictif puisque Gary en a écrit les questions et les réponses⁴ –, Gary évoque les dessous de son expérience hollywoodienne. Hollywood est décrit comme un monde clos, avec ses règles particulières, où les acteurs sont enfermés dans des rôles et des jeux de scène qui perdent leur sens en dehors du milieu du cinéma. Gary se penche sur les vedettes de la capitale du cinéma comme sur des sujets d'étude uniques et étonnants :

[Ils] me fascinaient, parce que je suis romancier et lorsque tu vois s'agiter sous tes yeux des monstres sacrés qui croient à ce que leurs agents de publicité racontent sur eux, c'est irrésistible – et souvent tragique.⁵

Il répond à des questions comme « qu'est-ce que c'était, Hollywood, à la grande époque »⁶ ou « Tu les as tous connus ? »⁷, qui font de lui un témoin inestimable en même temps qu'une personne enviable et enviée. Gary, en rapportant toutes ces anecdotes personnelles avec une grande précision, montre qu'il a pu pénétrer au cœur d'un univers à part, d'autant plus extraordinaire qu'il est admiré, de loin, par tous, et que sa plus grande époque est

¹ *Id.*- p. 114.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Comme François Bondy l'a par la suite révélé, déclarant dans le magazine anglais *Encounter* : « [...] one of his books, a kind of autobiographic novel, consists of a dialogue between the two of us. But this too was a joke, a trick, a hoax if you will. The manuscript of the book was quite complete when he gave it to me and suggested only that I insert some questions and remarks of my own in order to fill it out. » (« l'un de ses livres, une sorte de roman autobiographique, consiste en un dialogue entre nous deux. Mais c'était aussi une blague, un tour, un canular, si vous voulez. Le manuscrit du livre était assez complet lorsqu'il me l'a remis, en me suggérant simplement d'y ajouter quelques questions et remarques personnelles pour le compléter. » (François Bondy.- « On the Death of a Friend ».- *Encounter*.- vol.LVII, n°1, août 1981.- p. 33-34.))

⁵ *La Nuit sera calme*.- p. 247.

⁶ *Id.*- p. 242.

⁷ *Id.*- p. 247.

dépassée. Gary est donc l'un des rares privilégiés qui ont vu et peuvent parler. Dans ces pages sur Hollywood et ses acteurs, Gary se place au deuxième plan ; le texte s'apparente alors au genre des Mémoires, où l'histoire du mémorialiste est intimement liée à l'Histoire. Gary y est un témoin, qui transmet le souvenir d'une époque révolue. Contrairement à *Chien Blanc*, qui se présente comme un récit vécu dans l'immédiateté d'une histoire en marche, ces passages de *La Nuit sera calme* sont situés dans le passé. Gary est celui qui se souvient, émaillant ses évocations d'affirmations nostalgiques comme « je me souviens »¹, « un de mes souvenirs les plus ahurissants »², « je pense encore souvent à elle »³, ou un paradoxal « peut-être ai-je eu des moments inoubliables, mais je les ai oubliés »⁴, avant de conclure que « c'était une autre époque »⁵. Le rôle de Gary à Los Angeles, son travail diplomatique, y est plus ou moins passé à l'arrière-plan – il l'évoquera à d'autres reprises – puisqu'il décrit avant tout Hollywood et ses vedettes. Gary évolue dans les marges de ce monde, comme le souligne un agent qui lui demande avec étonnement, lors d'une soirée chez Frank Sinatra : « Comment ça se fait qu'il vous a invité ? »⁶

Gary s'y présente comme un spectateur émerveillé, ravi de pouvoir rencontrer les vedettes qu'il admire, comme Groucho Marx, qu'« [il] considère, avec W.C. Fields, comme le plus admirable clown du cinéma et du "burlesque" américain »⁷ et qu'il approche « le chapeau à la main, béat d'admiration »⁸. Il devient ensuite un guide pour le lecteur, pour lequel il soulève un pan du voile qui dissimule ce monde clos. Le témoignage ne serait pas complet sans une cohorte de célébrités, qui sont mises à nu et démystifiées ; rejoignant ce qu'on désigne en anglais comme le « name-dropping », Gary multiplie les citations de noms d'acteurs, dressant des listes de patronymes connus et reconnaissables. Appelant Gary Cooper ou Patricia Neal par leur prénom, introduisant ses anecdotes par un rappel de ses rapports privilégiés avec les grands noms du monde du spectacle⁹, il apparaît comme un spécialiste de l'histoire de Hollywood. L'omniprésence des noms de célébrités sert de caution de vérité à l'ensemble – même si certaines anecdotes paraissent plus douteuses,

¹ *Id.*- p. 245.

² *Id.*- p. 246.

³ *Id.*- p. 248.

⁴ *Id.*- p. 267.

⁵ *Id.*- p. 250.

⁶ *Id.*- p. 246.

⁷ *Id.*- p. 239.

⁸ *Ibid.*

⁹ Il indique par exemple qu'« un jour Frank Sinatra [l'] avait invité chez lui en petit comité » (*Id.*- p. 246.), qu'il « [d]înait un soir chez David Selznick » (*Id.*- p. 252.), qu'il était « allé [...] voir [Billy Wilder] pendant le tournage d'un film ». (*Ibid.*)

comme celle décrivant les derniers moments de W.C. Fields, qui semble plus proche d'un conte humoristique¹, voire celle de la diffusion par un producteur d'un « navet abominable » sur un écran amovible qui prend la place d'œuvres d'art². Cet épisode s'accorde bien à l'image de Hollywood, où le producteur William Goetz était effectivement un célèbre collectionneur de tableaux impressionnistes, qui avait bien acquis un autoportrait de Van Gogh. Mais l'histoire rappelle aussi une scène du film *Sunset Boulevard*³ où l'actrice principale faisait, de la même manière, surgir un écran pour projeter des images de ses propres films.

Les noms célèbres cités par Gary rendent la démythification du monde hollywoodien d'autant plus efficace. Marilyn Monroe, qui se suicide alors qu'elle incarnait le rêve de tant de spectateurs, en est le symbole :

Quand on a fait de toi un "mythe", que tu sois Lana Turner, Ava Gardner, tu es toujours Marilyn Monroe, c'est la même immense part d'irréalité et si cette part immense d'irréalité entre en conflit avec la petite part de réalité nerveuse, physiologique, psychique que tu es, tu deviens Marilyn Monroe à part entière et pour toujours en te suicidant.⁴

La Nuit sera calme offre un vaste catalogue de ces Marilyn Monroe en puissance. Gary introduit à travers elles son lecteur dans les coulisses cachées du monde du spectacle, présentant une Marilyn Monroe dépendante des tranquillisants, une Veronica Lake vedette des années 40 puis serveuse avant de se réfugier dans l'alcool, une Heddy Lamarr qui vole à l'étalage, une Lana Turner dont l'amant est tué par sa propre fille ou un Errol Flynn que sa petite amie aide à uriner contre un décor. Toutes ont en commun d'avoir figuré, avant cette déchéance, au sommet des box-offices et d'avoir, des années durant, séduit les foules. En parallèle des nombreuses citations de noms connus, Gary insère, dans *Chien Blanc* et dans *La Nuit sera calme*, quelques mentions de célébrités dont il tait le nom, sans plus d'explication, les stars nommées n'ayant pourtant pas non plus été épargnées par sa description – il s'excuse de ces indiscretions en prétendant, comme avec Patricia Neal, qu'elle « [lui] pardonnera d'en parler, parce que c'est tellement vieux »⁵. Lorsqu'il ajoute la description d'une star grotesque qui « pisse sous elle à table comme une vache » en la

¹ *Id.*- p. 241.

² « Après le dîner, on s'installe dans les fauteuils, les Cézanne, Monet et Van Gogh montent dans le plafond, un écran descend, un appareil de projection sort du mur à la place du portrait de Van Gogh par lui-même et on projette un navet abominable, *La Révolte de Mannie Stower* avec Ronald Reagan [...]. » (*Id.*- p. 247.) *The Revolt of Mamie Stower*, un film de Raoul Walsh sorti en 1956, avec Jane Russell et Richard Egan, ne semble pas compter Ronald Reagan parmi ses interprètes.

³ Film que Gary cite quelques pages plus loin.

⁴ *Id.*- p. 248.

⁵ *Id.*- p. 243.

désignant comme « une très grande vedette, une des deux ou trois plus grandes à une époque où il y en avait... Une beauté extraordinaire, malgré l'alcool et tout... »¹, il laisse surtout la porte ouverte à toutes les suppositions, toutes les déductions. La vedette associée à une expérience embarrassante étant anonyme, le lecteur pourra lui-même déchiffrer à sa manière les indices laissés par Gary et y reconnaître les traits de n'importe quelle actrice célèbre.

Si la célébrité a consisté à mettre en avant le corps magnifié des vedettes, la fin de celle-ci, souvent avant même la vieillesse, s'accompagne donc d'une déchéance physique. Les acteurs s'éloignant de leur gloire passée affichent un corps meurtri et souffrant, qui révèle la perte de leur ancien statut. Le personnage de l'acteur peut finalement rejoindre sur ce point celui de l'ambassadeur : ils ont, chacun dans leur domaine, de grands rêves qu'une confrontation directe avec la réalité viendra irrémédiablement ternir. L'une de leurs échappatoires communes sera l'alcool, avec des effets divers : « Il y en a qui se mettent à boire pour survivre, d'autres se mettent à boire et ne survivent pas. »² L'alcool, la drogue, la dégradation du corps puis la mort semblent en effet être la conclusion tragique de nombreuses carrières hollywoodiennes, à l'image de celle de Clara, dans *Chien Blanc*. « Semi-vedette de cinéma, ensuite vedette à part entière d'une "série" à grand succès à la télé »³, celle-ci a gravi les échelons classiques du vedettariat, avant de chuter à nouveau, comme Gary s'en désole : « J'essaie de ne pas regarder Clara. D'ailleurs, elle n'est plus vraiment là. Ce qui reste, c'est ce que les stimulants font de vous lorsqu'ils se heurtent à l'alcool. »⁴

Comme elle, une autre actrice évoquée dans *Chien Blanc* résume par son parcours condensé en quelques phrases la fragilité des carrières hollywoodiennes :

J'ai connu [...] une fille d'une extraordinaire beauté, dont le prénom était Lynn, une fille du Texas, qui avait été la vedette du film *La Flèche et la Flamme*. Un soir, elle s'était couchée, droguée, dans son lit pliant, et on avait trouvé son beau cadavre trois jours plus tard, coincé contre le mur par le lit qui s'était refermé.⁵

L'actrice citée, Lynne Bagget, est bien morte en 1960 d'une overdose, à 36 ans, après avoir joué, parmi de nombreux seconds rôles, dans *The Flame and the Arrow*, en 1950, aux côtés de Burt Lancaster. Gary construit son histoire comme une fable morale, exemplaire, où l'actrice n'est désignée que par son prénom, et dont le destin tragique, résumé en quelques

¹ *Id.*- p. 249.

² *Id.*- p. 248.

³ *Chien Blanc*.- p. 132.

⁴ *Id.*- p. 136.

⁵ *Chien Blanc*.- p. 136.

phrases, schématise le développement d'une carrière hollywoodienne. La future actrice commence par n'être qu'une simple « fille du Texas » avec l'atout indispensable pour démarrer une carrière, une grande beauté. Elle atteint la célébrité en devenant la vedette d'un film, puis commence la phase finale : la déchéance, la drogue, et une mort absurde où son physique remarquable ne sert plus qu'à habiller un « beau cadavre ».

III.D. La mémoire du cinéma

Le seul endroit où les stars peuvent garder leur perfection, où le rêve qui les entoure restera toujours intact, est leurs plus grands films, qui proposent une image arrêtée de leur personnage, au sommet de sa gloire. Les acteurs y sont hors du temps et de ses contingences, à l'abri des fluctuations de leur carrière et de leur âge, comme d'autres membres du monde du spectacle, les clowns qui font rêver Momo dans *La Vie devant soi* :

Les clowns seuls n'ont pas de problèmes de vie et de mort vu qu'ils ne se présentent pas au monde par voie familiale. Ils ont été inventés sans loi de la nature et ne meurent jamais, car ce ne serait pas drôle.¹

Là où les stars sont périssables, maintenues par un lien fragile au rêve qui les caractérise aux yeux du public, leurs rôles les plus illustres existent sans faillir, tant que leurs films sont joués. Les films, lorsqu'ils restent dans les mémoires, ouvrent sur une forme d'éternité. Gary refuse ainsi la loi de l'oubli hollywoodienne et souligne dans *La Nuit sera calme* son lien particulier avec les films et acteurs du passé : « mon enfance a été marquée par le cinéma et je n'avais oublié aucun nom de mon enfance »². L'histoire du cinéma semble d'ailleurs, dans ses romans, selon un processus inverse, difficilement se prolonger au-delà des années cinquante. Si les jeunes personnages du *Grand Vestiaire* suivaient, dans l'immédiat après-guerre, l'actualité cinématographique avec attention et guettaient les sorties de nouveaux films, les références hollywoodiennes de personnages comme Stéphanie des *Têtes de Stéphanie* et Jean de *L'Angoisse du roi Salomon*, qui ont moins de trente ans dans les années 70, sont loin de leurs être contemporaines. Ann Garantier regrette quant à elle l'apparence des stars du passé, auxquelles elle identifie Rainier : « Le cinéma d'aujourd'hui n'aime plus les beaux profils, ceux de Robert Taylor, de Clark Gable, de Cary Grant. Nos vedettes maintenant ont les gueules des Al Pacino, de Niro, Dustin

¹ *La Vie devant soi*.- p. 107.

² *La Nuit sera calme*.- p. 250. Il s'invente même, avec humour, une fin semblable à une scène tirée de l'un de ces vieux films : « je me vois marchant derrière [Sandy] et on s'éloigne et on s'efface tous les deux dans la lumière... Musique. C'est en technicolor, un film Paramount 1930, et c'est un rêve qui revient régulièrement. J'ai dû commencer à aller au cinéma quand j'étais trop petit... » (*Id.*- p. 361.)

Hoffman. »¹ Gary retrouve là l'une des exclamations de l'héroïne du film *Sunset Boulevard*². Celle-ci fut une star de films muets, à une époque où, en l'absence de dialogues, le physique des acteurs, leur attitude et leur gestuelle devaient faire passer toutes les émotions et, comme Gary, elle regrette qu'« il n'y [ait] plus de visages expressifs ».

Le souvenir des vedettes oubliées du grand public est transféré à une autre catégorie de spectateurs, les cinéphiles. La réponse aux limites imposées par la réalité se trouve, en effet, dans la mémoire du cinéophile. Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon* peut ainsi évoquer « Moïse dans *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille qu'on a donné à la cinémathèque »³, « Charlie Chaplin dans *Le Kid* »⁴, dire d'un personnage qu'« il aurait pu ressembler à Rudolf Valentino s'il avait été moins moche »⁵, penser que mademoiselle Cora danse « le charleston ou le shimmy » parce qu'il a « vu ça dans un film muet »⁶, aller voir « *Robin Hood*, à la cinémathèque, avec Errol Flynn »⁷ ou « revoir au Mac-Mahon *La Soupe aux canards* » des Marx Brothers⁸. Ses références sont donc principalement associées aux années 20 ou 30. La première version muette des *Dix Commandements* de Cecil B. DeMille date en effet de 1923 (il la retournera en 1956), *Le Kid* de Charlie Chaplin de 1921, *La Soupe aux canards* des Marx Brothers de 1933 et le *Robin des Bois* avec Errol Flynn de 1938. La carrière de Rudolph Valentino se déroule principalement entre les années 1915 et sa mort, en 1926.

Se décrivant constamment comme un cinéophile, Jean est un spectateur assidu des cinémathèques⁹ et du cinéma Mac Mahon¹⁰. La mention des cinémathèques qui accompagne la citation de ces films et acteurs souligne l'aspect daté de ces productions hollywoodiennes. En s'y référant, Jean s'indigne que les célébrités du passé puissent ne

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 231. Du côté français, Cora Lamenaire, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, exprime des regrets similaires : « Des physiques comme ça, il n'y en a plus aujourd'hui dans le spectacle. C'est devenu le show-business, ça s'est perdu. Depuis le jeune Gabin, y a plus rien eu. » (*L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 58.)

² Rebaptisé *Boulevard du crépuscule* en français, *Sunset Boulevard* a été réalisé en 1950 par Billy Wilder ; il raconte la rencontre entre Norma Desmond, une ancienne actrice de films muets interprétée par Gloria Swanson, et Joe Gillis, scénariste en manque d'argent qui va accepter de travailler pour elle. Gary déclare dans *La Nuit sera calme* que « le plus beau film sur Hollywood reste pour [lui] *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder ». (*La Nuit sera calme*.- p. 253.)

³ *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 16.

⁴ *Id.*- p. 260.

⁵ *Id.*- p. 72.

⁶ *Id.*- p. 107.

⁷ *Id.*- p. 253.

⁸ *Id.*- p. 63.

⁹ *Id.*- p. 253.

¹⁰ *Id.*- p. 63. Fondé en 1938, le cinéma parisien Mac-Mahon, près de la place de l'Étoile, accueille les films américains après la Libération, avant de devenir un haut lieu de la cinéphilie.

plus être dans toute les mémoires ; « c'est dégueulasse [...] d'oublier les gens qui ont existé, comme Rita Hayworth, Heddy Lamar ou Dita Parlo »¹, s'exclame-t-il ainsi. Il se rend donc « souvent à la cinémathèque où le passé est bien conservé et reconstitué, ce qui est une bonne chose pour les célébrités »². Revoir ces films anciens et évoquer leurs vedettes constitue un moyen de lutter contre leur disparition, d'effacer l'injustice. Cette veine nostalgique donne, par ailleurs, une seconde chance aux vedettes du passé qui ont succombé au passage du film muet au film parlant. Sacha, prétendu acteur de Hollywood dans *Le Grand Vestiaire*, tient cette modernisation du cinéma pour responsable de la fin de sa carrière : sa « belle voix de soprano » passait mal, c'est donc « l'avènement du film parlant qui [l]'a tué »³. Derrière lui se dessine l'ombre de Mosjoukine, l'acteur d'origine russe dont Gary aimait laisser entendre qu'il était son père et qui, dans les studios européens, perdit sa notoriété avec l'apparition des films parlants :

Il fut une vedette de cinéma célèbre jusqu'à l'avènement du parlant. À ce moment-là, son accent russe très fort et dont il n'essaya, du reste, jamais de se débarrasser, lui rendit la carrière très difficile et, peu à peu, le condamna à l'oubli.⁴

À New York, Stéphanie fréquente elle aussi la cinémathèque, où elle puise des images de référence, des « saints »⁵ remarquables pour leur physique nommés « Tyrone Power, Ricardo Cortez, Errol Flynn... »⁶. Cette liste de séducteurs masculins trouve un écho dans la liste des « grandes vedettes du temps du cinéma muet »⁷ figurant dans la collection du prince Ali : « Clara Bow, Vilma Banky, Anita Page... »⁸. Willie et Ann, y ajoutent, dans *Les Clowns lyriques*, quelques listes supplémentaires. Ces énumérations de noms sont moins présentes dans *Les Couleurs du jour* comme si, en 1952, avant son passage par Hollywood et plus près du temps de gloire de ces vedettes, Gary n'avait pas éprouvé le besoin de rappeler le souvenir de celles-ci. Vingt-sept ans plus tard, dans la nouvelle version du texte, *Les Clowns lyriques*, les listes sont nombreuses, qu'il s'agisse de réalisateurs, « d'Orson Welles à Errol Flynn, d'Eric von Stroheim à Mickey Rooney »⁹, d'acteurs de comédies –

¹ *Id.*- p. 65.

² *Id.*- p. 50.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 106.

⁴ *La Promesse de l'aube*.- p. 76.

⁵ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 94.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.*- p. 40.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Les Clowns lyriques*.- p. 184.

« les frères Marx, Mack Sennett, W.C. Fields, Chaplin, Buster Keaton »¹ ou « les premiers films de Fatty Arbuckle, de Chester Conklin et de Mack Sennett »² –, de beaux profils, « ceux de Robert Taylor, de Clark Gable, de Cary Grant »³ ou des images à léguer à la postérité, celles « d'Errol Flynn, de Gary Cooper, de Charlton Heston »⁴.

Pour tirer de l'oubli relatif où ils sont tombés ces acteurs d'une autre époque, Gary énumère leurs noms dans plusieurs de ses œuvres. L'éphémère célébrité y est revisitée tandis que la facilité avec laquelle le public oublie ses idoles passées est soulignée. De même que l'amour et la mémoire sont pour Fosco, dans *Les Enchanteurs*, ou pour Ludo, dans *Les Cerfs-volants*, des moyens pour lutter contre la disparition de la femme qu'ils aiment, les célébrités, en s'éloignant de leur corps périssable, peuvent continuer à exister dans les souvenirs de leurs admirateurs, aussi parfaites qu'au temps de leur gloire. Fervent spectateur des cinémathèques, un personnage comme Jean fait le lien entre le passé et le présent, offrant, comme d'autres personnages partageant sa passion, une nouvelle jeunesse aux vedettes d'hier. Dans les cinémathèques sont gardées intactes les images révolues des acteurs du passé. Là, ceux-ci demeurent disponibles, aussi jeunes et séduisants qu'au temps de leur gloire. L'ensemble de ces destins brisés suggère que les personnages trouvent en Amérique l'espoir qu'ils recherchent lorsque celle-ci se tient à distance et qu'elle semble être réduite à des images arrêtées et des stéréotypes communément partagés qui peuvent lui apporter l'apparence souhaitée.

¹ *Id.*- p. 189. *Les Couleurs du jour* proposent une liste d'un autre genre : le personnage rêve de « passer de l'autre côté. Chez Pluto, chez Charlie Chaplin, chez Mighty Mouse, chez les frères Marx. » (*Les Couleurs du jour.*- p. 175.)

² *Les Clowns lyriques.*- p. 192. Il s'agissait de « Mack Sennett, de Charlie Chaplin, de Fatty Arbuckle », dans *Les Couleurs du jour.* (*Les Couleurs du jour.*- p. 178.)

³ *Les Clowns lyriques.*- p. 231.

⁴ *Id.*- p. 232.

CHAPITRE 7

LES NOIRS AMÉRICAINS

ET LA MISE EN QUESTION DU RÊVE AMÉRICAIN

L'un des espoirs forts suscités par l'Amérique du rêve américain est, pour les personnages garyens, celui d'un lieu autre où ils trouveraient des réponses qu'ils ne peuvent obtenir dans des lieux qui leur sont proches et connus. La question de la place et du rôle des Noirs américains va justement mettre en cause cette différence, en montrant que la société américaine n'est pas positivement différente, puisqu'elle permet l'existence du racisme. L'Amérique et le rêve américain offraient un espoir de liberté et d'une égalité des chances, mais ses promesses ne sont destinées qu'à une partie de la population. Aux personnages qui rêvent de l'Amérique comme d'un refuge idéal viennent s'opposer ces images issues de la réalité, où les Noirs américains sont mis à l'écart, niés dans leur statut d'Américains. Nombreux dans les textes de Gary, les personnages de Noirs américains soulignent le lien toujours présent entre les romans de Gary et l'histoire en marche.

I. Les exclus du rêve américain

I.A. Rappel historique

Les personnages de Noirs américains qui apparaissent dans les différents textes de Gary sont associés à l'histoire du pays, celle à laquelle ils participent activement en œuvrant pour changer une société inégalitaire et celle, plus ou moins lointaine, qui les précède et définit une partie de leur identité. L'histoire de l'esclavage américain débute avec l'arrivée des Européens sur le continent ; peu de temps après leur installation, les colons, à la recherche de main d'œuvre, tirent profit du commerce triangulaire alimenté par les négriers qui, au départ de l'Europe, s'arrêtent en Afrique pour échanger des hommes contre des produits européens, avant d'atteindre l'Amérique avec leurs cargaisons humaines. Là, les esclaves noirs sont vendus, dans ces « mise aux enchères d'esclaves nus [...] examinés sous toutes

les coutures sur le marché de Charleston ou de la Nouvelle-Orléans »¹ qu'évoque Cohn dans *La Tête coupable*².

Les esclaves, « au regard desquels la Déclaration d'indépendance de 1776 était restée muette, malgré le constat initial que tous les hommes naissent égaux entre eux »³, sont tenus à l'écart de la formation des États-Unis et de ses principes égalitaires. Ils étaient principalement employés dans le sud du pays, « dont l'économie, fondée sur des cultures d'exportation, exigeait une main-d'œuvre abondante »⁴. La plantation du Sud et ses champs de coton, même s'ils ne représentent pas « la forme la plus répandue d'exploitation agricole ni le mode de vie uniforme des esclaves et propriétaires du Sud »⁵ seront immortalisés par la littérature et le cinéma. Alors que le Nord acceptera peu à peu la liberté des anciens esclaves, le Sud campera sur ses positions. La Guerre de Sécession, qui s'engage en 1861, marque l'opposition entre un Nord industriel et un Sud agricole ; elle n'est pas tant destinée à « défendre des principes aussi abstraits que les droits des États ou les prérogatives de l'Union » que « l'esclavage et ses implications économiques et politiques »⁶.

Après la fin de cette guerre, la Reconstruction « réintroduit les États rebelles dans l'Union et accorde des droits aux Afro-Américains »⁷. Mais les lois sont rapidement contournées et à l'esclavage succède la ségrégation, dont Jim Crow, héros d'une chanson populaire qui, « dans les spectacles ambulants, représentait le Noir du Sud et son mode de vie supposé comique »⁸, devient le symbole. Les Noirs sont soigneusement séparés des Blancs dans tous les actes de la vie quotidienne et les Blancs, convaincus de leur supériorité, leur réclament respect et soumission. Même libres, les Noirs n'accèdent pas à une citoyenneté américaine égalitaire. Dans les villes, des ghettos se forment, comme celui de Harlem à New York où se déroule *Tulipe*. La situation n'est pas acceptée par tous, et des résistances diverses naissent. En 1910, après l'impulsion donnée par W.E.B. Dubois, une organisation regroupant Noirs et Blancs est constituée, la National Association for the Advancement of Colored People, la N.A.A.C.P., qui entame une longue lutte pour les droits des Noirs. La Première Guerre mondiale apporte peu de changements. Les Noirs se sont battus auprès des

¹ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Bruxelles : Complexe, 1994.- p. 17.

² *La Tête coupable*.- p. 252.

³ Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 347.

⁴ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Bruxelles : Complexe, 1994.- p. 18.

⁵ *Id.*- p. 25.

⁶ *Id.*- p. 39.

⁷ Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le Peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 372.

⁸ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Bruxelles : Complexe, 1994.- p. 49.

Blancs, mais « l'Amérique n'entendait pas modifier le statut de ses citoyens de couleurs, fussent-ils de valeureux vétérans »¹. Les Noirs du Sud continuent à affluer dans les ghettos des grandes villes du Nord ; un mouvement surnommé « Harlem Renaissance » apparaît à New York : « la population noire des grandes agglomérations prend conscience de son identité » et « Harlem devient peu à peu la capitale afro américaine qui attire les talents et les ambitions à "l'âge du jazz". Des leaders émergent ainsi des ghettos et portent une parole nouvelle. »² Les voix noires, s'éloignant des clichés colportés par les Blancs, commencent à prendre de l'importance.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, « un million d'Afro-Américains font partie des forces armées. Bien qu'encore souvent inégalitaires, leurs conditions de vie se sont améliorées par rapport à la Grande Guerre. »³ Après la fin de la guerre, la lutte pour les droits civiques s'intensifie et les dates marquantes, représentant de petites victoires chèrement acquises, se succèdent, sur fond de révoltes et de ripostes violentes.

I.B. Des « nègres » aux Noirs

I.B.1. L'évolution du vocabulaire

La modification de la place des Noirs dans la société américaine s'accompagne de celle du vocabulaire servant à les désigner, qui suit une évolution diachronique parallèle :

Tout d'abord « esclaves », ils devinrent « affranchis » puis « nègres » (*Negroes*) et « gens de couleur » ; « Noirs » enfin, et aujourd'hui, « Afro-Américains ». Chaque terme rend compte de la place reconnue aux Noirs dans la société américaine, ou de leurs aspirations. L'évolution du langage nous restitue le cheminement d'une histoire sociale.⁴

Ce changement dans le vocabulaire est perceptible dans les textes de Gary, où les termes « nègre » et « noir » sont tous deux utilisés. Le terme « nègre » ne s'applique pas uniquement aux personnages de Noirs américains et, dans les premières nouvelles de Gary, situées dans les Colonies, il va de pair avec le décor et l'atmosphère exotique ainsi que les relations codifiées entre Noirs et Blancs – comme dans la nouvelle *L'Orage*, où, au milieu des « indigènes », la femme d'un médecin colon s'adresse, dans un « petit-nègre » de

¹ *Id.*- p. 63.

² Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le Peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité.*- Paris : Seuil, 2000.- p. 380.

³ *Id.*- p. 381.

⁴ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle.*- Bruxelles : Complexe, 1994.- p. 12.

circonstance, au « nègre », paresseux et inefficace comme le veut le stéréotype, qui travaille pour eux :

Toi rester ! cria-t-elle immédiatement avec colère au nègre qui ne comprenait plus. Toi rester et travailler ! Toi ne ficher rien, moi voir ça très bien. Moi dire ça à mon mari. Toi travailler comme il faut, ou alors, toi prendre la brousse ! Toi compris.¹

À travers son discours se dessine le stéréotype du Blanc colonialiste, aux idées arrêtées, qui ne pourrait utiliser une autre forme de vocabulaire. De même pour la nouvelle « Sergent Gnama », parue en 1946 dans *Le Bulletin de l'Association des Français libres*, et située en Afrique, où le narrateur parle du « boy nègre »² qui les accompagne. À la fin des années cinquante, le dictionnaire Larousse donnait encore « noir » et « nègre » comme synonymes, tous deux désignant une « personne appartenant à la race noire : *les nègres d'Afrique* »³, le « nègre » ayant toutefois un sens supplémentaire, celui d'« esclave noir, autrefois employé à des travaux dans les colonies ». Dans la France de l'immédiat après-guerre, les « nègres » qu'évoque Luc pour nuancer son hagiographie des États-Unis, s'ils sont cette fois américains, sont encore les héritiers de ce contexte :

– [...] Ils ont leurs emmerdements aussi. Par exemple, ils n'ont pas de communistes, mais ils ont des nègres. Il paraît même qu'il y a encore plus de nègres en Amérique qu'il y a de communistes en France.
 – Oh, moi j'aime bien les nègres, dit Léonce.
 – Les Américains ne les aiment pas, dis-je sévèrement. Mais peut-être tu es plus malin que les Américains ?
 – Oh, j'ai pas dit ça. J'ai pas connu beaucoup de nègres, c'est peut-être pour ça.
 – Ils en ont plein en Amérique. Des tas et des tas. Un sergent m'a dit que, dans certaines villes, on voit rien, tellement c'est noir. Le soir, l'air lui-même sent le nègre, on peut pas sortir dans la rue.⁴

Le discours de Luc est un condensé de clichés, rendu ridicule par l'amalgame que le personnage fait entre différents types de préjugés, qu'il s'approprie sans les questionner. L'ironie qui l'accompagne empêche le lecteur d'adhérer aux propos du personnage. Répétant sans les comprendre des propos extérieurs, Luc passe pour jeune et naïf et non pour véritablement raciste. Le contrepoint apporté par les objections de Léonce permet également de ne pas interpréter ces affirmations au premier degré.

Le terme « nègre », s'il est encore plus ou moins admis dans les années cinquante, est toutefois associé à des connotations qui excluent de plus en plus un usage neutre. Il figure

¹ « L'Orage ».- *Gringoire*.- 15 février 1935.- p. 10. La version de la nouvelle parue dans le recueil *L'Orage* en 2005 ajoute au mot une majuscule qui ne figurait pas dans le texte publié par *Gringoire*. (*L'Orage*.- Paris : Éditions de l'Herne, 2005.- p. 19.)

² « Sergent Gnama ».- *L'Orage*.- Paris : Éditions de l'Herne, 2005.- p. 108.

³ *Larousse Classique*.- Paris : Librairie Larousse, 1957.- p. 794.

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 53.

ainsi en bonne place dans les imprécations de Filoche, le dieu mauvais de *La Promesse de l'aube* qui représente notamment le racisme et crie « Sale Américain, sale Arabe, sale Juif, sale Russe, sale Chinois, sale Nègre »¹. Les connotations du terme, qui finissent par devenir dominantes, peuvent être perçues dans certains textes de Gary où, dans des versions successives, des modifications ont été apportées. *Les Clowns lyriques* comprend un assez grand nombre de coupures et de réécritures par rapport aux *Couleurs du jour* et, parmi celles-ci, quelques occurrences du mot « nègre » ont été modifiées pour mieux répondre aux usages contemporains. Si Willie Bauché avait, dans *Les Couleurs du jour*, des traits qui « rappelaient un peu la beauté nègre sur un visage de blanc »², dans la nouvelle version du texte, ils rappelleront ainsi « un peu la beauté des masques africains sur un visage de Blanc »³. Une autre citation du terme – Willie dit attirer les journalistes « comme une de ces meutes qui traquaient jadis, dans les plantations, les nègres évadés »⁴ –, disparaîtra totalement dans *Les Clowns lyriques*⁵.

I.B.2. Les deux versions de *Tulipe*

Les changements introduits dans la version de 1970 de *Tulipe*, par rapport à celle de 1946, sont plus réduits s'agissant du fond du texte. Ils concernent, pour une grande part, l'emploi du mot « nègre » dont les connotations, en vingt-cinq ans, ont changé. Gary place un rappel ironique de ce développement lexicologique dans un dialogue entre deux personnages ; Grinberg, journaliste juif de *La Voix des peuples*, qui remarque qu'il y a « des nègres partout »⁶, est, dans la nouvelle version de *Tulipe*, corrigé par son collègue : « Il faut dire : des Noirs, grommela Biddle. C'est plus poli. Des Afro-Américains, ça change tout, tu comprends. La dignité, il n'y a que ça qui compte. »⁷ Le terme « nègre », utilisé de manière récurrente dans la version de 1946, suit deux voies distinctes dans celle de 1970. Certaines occurrences sont remplacées par des termes aux connotations moins équivoques, mais d'autres sont conservées. Nègre et Noir n'y sont en effet pas exactement synonymes. Le

¹ *La Promesse de l'aube*.- p. 18.

² *Les Couleurs du jour*.- p. 34.

³ *Les Clowns lyriques*.- p. 14.

⁴ *Les Couleurs du jour*.- p. 235.

⁵ *Les Clowns lyriques*.- p. 254. Le passage a été largement condensé. On peut supposer qu'après *Chien Blanc* et son évocation d'un chien dressé pour s'attaquer aux Noirs, il semble difficile de conserver ce rapprochement entre une meute de chiens chassant des esclaves noirs et un réalisateur paranoïaque s'imaginant poursuivi par des journalistes.

⁶ *Tulipe* (1946).- p. 40. La date de publication est mentionnée ici pour différencier les deux versions ; lorsque la date n'est pas indiquée, le texte cité est toujours celui de la version définitive parue en 1970.

⁷ *Tulipe*.- p. 42-43.

mot « nègre » renvoie à un passé esclavagiste, il désigne le Noir victime de cette histoire et de ses avatars modernes et évoque, de manière plus large, tout personnage souffrant d'injustice. Il agit, de plus, lorsque ses connotations négatives sont soulignées, comme une critique de ceux qui choisissent de l'utiliser. Cet emploi du mot se fait par ailleurs l'écho de l'explication de Biddle, qui se moque de ces précautions de vocabulaire, et d'où il ressort que les mots en eux-mêmes ne sont pas ce qui compte. Le questionnement associé à l'utilisation des termes « nègre » et « noir » est souligné dans une note ajoutée à la seconde version du texte, qui invente une entrée d'un dictionnaire du futur où l'évolution de la langue a produit des rapprochements inattendus :

Noir, ou nègre. Se dit également : juif. Terme général désignant des êtres inférieurs issus du singe. En anglais : Shit-eaters. [...] Des documents récemment mis au jour et publiés depuis le retour de nos cosmonautes après leur séjour de six mois sur la Terre prouvent d'une manière irréfutable que le véritable nom d'oncle Nat était Samuel Natanson et que le terme "Noir" n'était utilisé que comme synonyme de souffrance, oppression, esclavage, ignorance, avitaminose, etc. Exemples : misère noire, souffrance noire, horizon noir, idées noires. N'a acquis son sens de homme (habitant de la terre) qu'avec la disparition des Blancs. Blancs : une aspiration confuse à quelque chose, qui finit généralement par un massacre.¹

En imitant les définitions d'anciens dictionnaires qui associaient les stéréotypes et préjugés les plus négatifs aux mots noir et nègre², cette note accompagne la relecture de l'utilisation du terme « nègre » dans la version de 1970. Il est remplacé par un équivalent non connoté lorsqu'il désigne le Noir en tant qu'homme de couleur, par opposition au Blanc, hors de toute autre considération. Un « disciple nègre du maître »³ devient par exemple un « disciple africain du maître »⁴, et la présentation de certains personnages noirs est pareillement modifiée⁵, de même que les diverses mentions des Noirs du Sud des États-Unis ou d'Afrique⁶ et l'évocation finale d'un président américain noir¹.

¹ *Id.*- p. 20. Le terme « shit-eaters » présenté comme la traduction de « Noir » en anglais est en fait un terme vulgaire d'injure qui pourrait se traduire par « mangeurs de merde ».

² Au début du XX^e siècle, le dictionnaire Larousse proposait ainsi cette définition du terme « nègre » : « C'est le nom donné spécialement aux habitants de certaines contrées d'Afrique, de la Guinée, de la Sénégambie, de la Cafrerie, etc., qui forment une race d'hommes noirs, inférieure en intelligence à la race blanche, dite race caucasienne. La coloration de la peau paraît être due, chez les nègres, à l'influence du climat. C'est une modification acquise qui devient transmissible et héréditaire ; mais il est généralement admis aujourd'hui qu'une famille nègre, transplantée dans nos climats, arriverait à la couleur blanche après quelques générations et sans mélange de races. » (Pierre Larousse.- *Dictionnaire complet illustré*.- Paris : Librairie Larousse, 1907.- p. 516.)

³ *Tulipe*.- (1946).- p. 11.

⁴ *Tulipe*.- p. 13.

⁵ Un « nègre de Virginie » (*Tulipe* (1946).- p. 71.) devient un « Noir de Virginie » (*Tulipe*.- p. 74) ; « Doodle, le petit nègre » (*Tulipe* (1946).- p. 95.) devient « Doodle, le petit Noir » (*Tulipe*.- p. 96.)

⁶ Un disciple de Tulipe veut ouvrir l'Afrique « à l'immigration de ses fils nègres » en 1946 (*Tulipe* (1946).- p. 60) et à « à l'immigration de ses fils noirs » en 1970 (*Tulipe*.- p. 63.) ; un autre disciple extrémiste luttant contre les Blancs s'entoure de « quelques nègres » (*Tulipe* (1946).- p. 76.) qui sont remplacés par « quelques

La disparition du terme « nègre » dans la nouvelle version de *Tulipe* permet en outre de tempérer certains propos en leur donnant une influence plus large, par exemple lorsque de « nouveaux excès nègres à Harlem »² sont remplacés par une « nouvelle flambée de violence à Harlem »³, que « les nègres qui se pressaient des rues voisines »⁴ deviennent des « pèlerins qui affluaient des rues voisines »⁵ ou que « deux nègres qui distribuaient le fumier aux fidèles »⁶ se transforment en « membres du Réarmement Moral qui distribuaient de la bouse de vache sacrée aux fidèles »⁷. Le *Tulipe* de 1946 était plus profondément ancré dans une vision européenne, le texte insistait sur l'origine européenne de Tulipe⁸ et les conséquences de son action se mesuraient principalement sur son continent d'origine⁹. En 1970, si l'ancrage européen du personnage existe toujours, le message qu'il délivre se veut plus encore universel. Il s'adresse, plus que dans la première version du texte, à tous les hommes, et les Noirs y occupent une place symbolique. L'une des visites de fidèles européens¹⁰ a d'ailleurs été transformée en une présence de « Noirs de toutes les races »¹¹.

Associé à cette vision de Noirs de toutes les races, le terme « nègre » représente l'humanité elle-même, sans distinction de couleur de peau ; le nègre est, comme dans la note inventant une nouvelle définition au mot, l'homme qui souffre, celui qui est victime d'injustices, et il

Noirs » (*Tulipe*.- p. 79.), tandis que « les nègres » qui, dans le Sud, « faisaient la grève de la faim pour protester contre les discriminations raciales » (*Tulipe* (1946).- p. 110.) seront remplacés par des « Noirs [qui] faisaient la grève de la faim pour protester contre leur condition ». (*Tulipe*.- p. 110.)

¹ « Un nègre a été élu à la Maison-Blanche. » (*Tulipe* (1946).- p. 165.) devient « Un Noir a été élu à la Maison-Blanche. » (*Tulipe*.- p. 165.)

² *Tulipe* (1946).- p. 97.

³ *Tulipe*.- p. 99.

⁴ *Tulipe* (1946).- p. 157.

⁵ *Tulipe*.- p. 156.

⁶ *Tulipe* (1946).- p. 161.

⁷ *Tulipe*.- p. 160.

⁸ Son origine n'est pas, dans la seconde version du texte, remise en question, mais la mention de celle-ci est rendue moins fréquente : les mentions faisant de Tulipe, dans la première version, « un jeune rescapé européen » (p. 57) ou un « Jeûneur Européen » (*Tulipe* (1946).- p. 67, p. 166, p. 167), seront respectivement changées en « un jeune rescapé de Buchenwald » (*Tulipe*.- p. 60), le « Jeûneur volontaire » (*Id.*- p. 70), le « Jeûneur » (*Id.*- p. 166) et « le jeune idéaliste » (*Id.*- p. 167).

⁹ Son exemple était suivi, dans la version de 1946, « en Espagne, en Grèce, au Portugal » (*Tulipe* (1946).- p. 65), il le sera « en Amérique du Sud, en Grèce, à Calcutta » (*Tulipe*.- p. 68) dans la version de 1970 ; les « valeurs européennes » (*Tulipe* (1946).- p. 79) cotées en Bourse se changent en « valeurs spirituelles » (*Tulipe*.- p. 81) ; « notre patrie européenne » (*Tulipe* (1946).- p. 108) s'universalise en « patrie humaine » (*Tulipe*.- p. 107) ; le « défilé habituel d'Européens » (*Tulipe* (1946).- p. 116) devient celui de « Noirs de toutes les races » (*Tulipe*.- p. 114) ; la « délégation des Intellectuels Européens Réfugiés aux États-Unis » (*Tulipe* (1946).- p. 139) est remplacée par la « délégation des intellectuels américains » (*Tulipe*.- p. 137) ; la question « La future Europe sera-t-elle gouvernable » (*Tulipe* (1946).- p. 162) renvoie désormais à « notre patrie humaine » (*Tulipe*.- p. 161) et le dernier discours de Tulipe, qui déclarait que « le mouvement "Prière pour les Vainqueurs" possédera, de l'aveu à peu près unanime, dans la future Europe, le groupe le plus nombreux et le plus puissant » (*Tulipe* (1946).- p. 164), annoncera que « notre non-violence résolue jouera dans le monde le rôle le plus éclatant et le plus écrasant » (*Tulipe*.- p. 163).

¹⁰ *Tulipe* (1946).- p. 116.

¹¹ *Tulipe*.- p. 114.

figure donc encore en ce sens dans la deuxième version de *Tulipe*. « Négrresse » n'a pas cet aspect universel : dans l'énoncé des miracles de Tulipe, le texte parle de nègres, mais les « négresses » sont devenues des « Noires »¹. Une série de pogroms peut ainsi avoir pour victimes « plus de trente millions de nègres de toutes races »², tandis que le rossignol, figure de l'espoir, « chante naturellement, comme le nègre souffre »³. Une modification accentue cette lecture, puisque l'affirmation selon laquelle le rossignol, « c'est un nègre »⁴ devient « c'est un homme »⁵ dans la nouvelle version. Tulipe, « le petit ami du pauvre. Le petit ami du nègre »⁶, se place dans une longue lignée de « nègres idéalistes »⁷ de toutes origines, qui remonte jusqu'à un illustre précédent : « Il y a eu comme ça une fois, il y a très longtemps, un nègre de Bethléem qui avait essayé, murmuraient les Noirs »⁸. Et Dieu lui-même veille sur un ensemble générique de « nègres » : « Le Seigneur ne peut avoir l'œil à tout. Il y a trop de nègres dans son troupeau. »⁹

Oncle Nat, le compagnon de lutte de Tulipe, est un archétype de ce « nègre » ; s'il semblait, dans la première version de *Tulipe* être noir, il ne l'est plus vraiment dans la deuxième. Oncle Nat s'appelle en effet Natanson et il n'est noir que par maquillage :

C'était un mélange à base de cirage et de iodonite, assez bien réussi ; il n'y avait que le nez et les oreilles qui le trahissaient encore un peu. Le calcul était très simple. Le jour où ça viendra, il pourra immédiatement prouver qu'il n'était pas un Noir, et être soudain à l'abri des persécutions, un immense soulagement, un rêve merveilleux qui l'avait hanté en Europe, alors qu'il se terrait de cachette en cachette, pourchassé comme juif par les nazis.¹⁰

Pour accompagner cette métamorphose, le terme « nègre » cité dans la première version de *Tulipe* se change donc parfois en Juif dans la seconde¹¹. En même temps qu'oncle Nat, Leni, sa fille, perd son ascendance noire ; dans la première version,

Elle avait dix-sept ans, une peau presque claire, les cheveux crépus et les yeux innocents de sa mère, une danseuse nue que l'oncle Nat avait bien connue à Berlin, dans une boîte de nuit où il était portier.¹²

¹ *Tulipe* (1946).- p. 132./*Tulipe*.- p. 131.

² *Tulipe*.- p. 79. La version de 1946 n'en déplorait que « cinq millions ». (*Tulipe*.- (1946).- p. 76.)

³ *Tulipe*.- p. 103.

⁴ *Tulipe* (1946).- p. 106.

⁵ *Tulipe*.- p. 106.

⁶ *Id.*- p. 110.

⁷ *Id.*- p. 115.

⁸ *Id.*- p. 116.

⁹ *Id.*- p. 99.

¹⁰ *Id.*- p. 32.

¹¹ Oncle Nat, « le vieux nègre » (*Tulipe* (1946).- p. 102.) devient « le vieux Juif » (*Tulipe*.- p. 102.) ou « Natanson ». (*Tulipe*.- p. 114.)

¹² *Tulipe* (1946).- p. 25.

Dans la version finale, elle ne représente plus ce point de rencontre entre l'Amérique noire et l'Europe de Tulipe et est simplement une belle jeune fille :

Elle avait dix-sept ans, une peau absolument sans précédent dans l'histoire de la tannerie, des cheveux roux et les yeux innocents de sa mère, une danseuse nue que l'oncle Nat avait bien connue à Berlin, dans une boîte de nuit où il était portier.¹

L'insistance d'oncle Nat sur son identité de « nègre » vient renforcer le sens universel donné au terme : « le vieux nègre »² se reconnaît comme tel³ parce qu'il a, lui aussi, connu les persécutions racistes, et que tous les hommes peuvent, de la même manière, être des victimes. Et c'est en ce sens que le conteur qui transmet comme un récit oral la fable des derniers moments du mythique Tulipe s'adresse à son auditoire en l'appelant « nègres »⁴.

Parallèlement à cette signification, d'autres occurrences du terme l'utilisent, de manière plus attendue, pour énoncer des préjugés – le préjugé, lié au stéréotype qui « apparaît comme une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres »⁵, désignant « l'attitude adoptée envers les membres du groupe en question ». Les nègres sont ceux qui occupent des places subalternes⁶, ceux que l'on met à l'écart⁷, ceux qui sont lynchés par des foules racistes⁸. Le terme apparaît dans les injures⁹, et dans une forme de morale populaire raciste, de l'affirmation qu'« il ne faut pas jouer avec ce petit garçon, c'est un petit nègre »¹⁰ jusqu'aux certitudes étriquées qui font naître les émeutes : « Voilà ce qu'on gagne à fréquenter des nègres ! Voilà ce qu'on apprend avec les nègres ! »¹¹, « Voilà à quoi ces nègres sont arrivés avec leurs rumeurs ridicules. »¹² Ces propos sont ceux de personnages qui cherchent un bouc émissaire à accuser, et l'aspect figé de ces locutions stéréotypées est souligné par les guillemets qui en entourent certaines, lorsque les parents juifs de Harlem « [échantent] des propos amers sur la difficulté d'élever

¹ *Tulipe*.- p. 27. La mère de Leni rappelle alors la Minna des *Racines du ciel*, strip-teaseuse allemande aux cheveux blonds qui garde, malgré toutes ses expériences, une forme d'innocence.

² *Tulipe*.- p. 85.

³ Lorsqu'il déclare, par exemple, « Par la force qui me fit nègre, patron, vous voilà bel et bien lancé » (*Id.*- p. 56.) ou « Je vous en donne solennellement ma parole de vieux nègre ». (*Id.*- p. 103.)

⁴ *Id.*- p. 166-169. Le terme « nègre » a par ailleurs, progressivement été récupéré par les Noirs eux-mêmes, qui se revendiquèrent comme nègres.

⁵ Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot.- *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*.- Paris : Nathan, 1997.- p. 34.

⁶ Comme Sammy-la-semelle, « un nègre » qui est « cireur de bottes ». (*Tulipe*.- p. 64.)

⁷ Le petit Doodle est « le seul nègre de la bande » d'enfants de Harlem. (*Id.*- p. 90.)

⁸ Un nègre est « lynché dans Indiana » (*Id.*- p. 37.) et Tulipe déclare qu'« une [de ses larmes] a été lynchée à Détroit, parce qu'elle avait du sang nègre ». (*Id.*- p. 54.)

⁹ Comme dans ce dialogue entre deux journalistes : « – Sale Juif, dit Flaps/– Sale nègre, dit Grinberg. » (*Id.*- p. 40.)

¹⁰ *Id.*- p. 38.

¹¹ *Id.*- p. 94.

¹² *Id.*- p. 96.

des enfants dans ce quartier "avec tous ces nègres superstitieux qui leur mettent des idées ridicules dans la tête" »¹ ou que des rumeurs non fondées déclenchent une révolte urbaine².

Ce dernier sens du terme sera celui le plus souvent utilisé dans les textes postérieurs ; le mot « nègre » y apparaît généralement dans ce contexte particulier, notamment lorsqu'il est employé par des personnages qui refusent de voir les Noirs américains autrement que comme des « nègres » héritiers des clichés esclavagistes. L'emploi du terme sert donc aussi à caractériser le personnage qui choisit de l'utiliser, malgré les connotations qui lui sont attachées. L'Américain Johnny Sliven dans *Le Grand Vestiaire* en était déjà un exemple, lorsqu'il s'indignait qu'un « nègre » rende visite à une jeune femme logeant dans son hôtel parisien :

Cet hôtel est un hôtel respectable. Il y a des gens bien qui habitent ici, comme Johnny Sliven. [...] Des touristes, des vieilles dames avec de la dentelle autour du cou. Eh bien, tous les jours, cette gosse reçoit un nègre dans sa chambre, un vrai nègre, qui se dit peintre, lui aussi et le gens trouvent ça tout à fait normal, on ne la fout pas à la porte, ni rien. Et le plus fort, c'est que le nègre trouve ça normal, lui aussi.³

Les préjugés de Sliven ne pouvaient pas s'associer à un autre mot. Dans *Chien Blanc*, l'emploi de ce terme connoté distingue également certaines catégories de personnages. Lorsque le père du propriétaire de Chien Blanc vient réclamer l'animal, dont le dressage particulier est pour lui un sujet de fierté, Gary prétend avoir l'avoir confié à un ami qui « est un Africain... *Un Noir* »⁴. L'italique employé par Gary souligne l'effet recherché par son affirmation : surprendre et choquer le shérif fièrement raciste. La tentative fonctionne et celui-ci répète à sa manière les propos de Gary en demandant : « Votre ami nègre a emmené le chien en Afrique ? »⁵ Le registre choisi est représentatif du personnage. D'autres occurrences du terme dans *Chien Blanc* sont associées à des rapprochements similaires, comme ce « chenil sans nègres »⁶ de Santa Monica où Carruthers conseille cyniquement à Gary d'envoyer son chien : la ségrégation active pratiquée dans le chenil s'associe logiquement à un terme aux connotations péjoratives.

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 98.

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 193-194.

⁴ *Chien Blanc.*- p. 44.

⁵ *Id.*- p. 45.

⁶ *Id.*- p. 31.

I.B.3. Un personnage type

Reprenant les traits réducteurs hérités d'une longue histoire ségrégationniste, oncle Nat compose un personnage symbolique de Noir qui rappelle toute une tradition lourde de stéréotypes. Dans la version de 1946 du texte, oncle Nat est un Noir américain qui joue un rôle inspiré d'une imagerie populaire ; dans la réécriture de 1970, il est un Juif qui se déguise en Noir. L'intention à la fois parodique et symbolique accompagnant la création du personnage est soulignée par cette double identité. La figure d'oncle Nat renvoie à un type, qui est consciemment adopté par le personnage.

Son surnom, oncle Nat, trouve plusieurs échos historiques. Nat était le prénom d'un esclave qui dirigea une sanglante révolte en 1831, incarnant l'image effrayante, pour une société blanche, du docile esclave qui se retourne contre ses maîtres pour les tuer. Son aventure inspirera en 1967 William Styron pour l'écriture de ses *Confessions de Nat Turner*, où il raconte ce moment de l'histoire de l'esclavage américain lorsque, « en août 1831, dans une région écartée au sud-est de la Virginie, eut lieu l'unique révolte effective et concertée dans les annales de l'esclavage noir en Amérique »¹. Nat, peut-être en rappel de cette figure, est aussi le nom d'un esclave dans *Les Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain² ; employé sur la plantation de la famille Phelps, il est un être simple, obéissant et superstitieux, selon l'une des images simplifiées de l'esclave noir romanesque. Oncle Nat peut, par ailleurs, évoquer une autre figure littéraire bien connue, celle d'Oncle Tom, le héros du roman de Harriet Beecher Stowe. Publié en 1852, *La Case de l'Oncle Tom* défend les idées progressistes de l'auteur, abolitionniste, sur l'émancipation des esclaves. Le personnage central, Oncle Tom, est un esclave noir qui accepte sa situation et se montre un serviteur dévoué et fidèle pour ses maîtres. Pour James Baldwin, Oncle Tom, « noir comme jais, crépu et illettré, [...] est d'une résistance phénoménale »³ ; sa relation de soumission et d'humilité constante face aux hommes et à Dieu fait qu'il « a été dépouillé de son humanité et privé de son sexe. C'est là le prix de cette négritude dont il porte les stigmates »⁴.

Face à Tulipe, oncle Nat joue à adopter le même genre d'attitude ; composant son double attentif, il s'adresse à lui avec des « Patron »⁵ qui évoquent les formules des esclaves envers

¹ William Styron.- *Les Confessions de Nat Turner*.- Paris : Gallimard, 1998.- p. 11.

² Grand lecteur de Mark Twain, Gary s'y réfère régulièrement.

³ James Baldwin.- *Chronique d'un pays natal*.- Paris : Gallimard, 1973.- p. 24.

⁴ *Id.*- p. 24-25.

⁵ Par exemple « Patron, ne vous frappez pas ». (*Tulipe*.- p. 21.)

leurs maîtres et dessinent l'archétype d'un « bon nègre » serviable. L'habillement du personnage est un autre élément codifié. Son vêtement est

une très jolie vareuse verte, richement dorée, avec une double rangée de douze boutons étincelants sur le ventre et une casquette, également dorée, avec de grosses lettres d'or : "Central Hotel", au-dessus de la visière [...].¹

Cet habit voyant parodie le rôle traditionnel du groom noir – le vêtement est en fait un accessoire de théâtre dérobé par oncle Nat lorsqu'il travaillait comme veilleur de nuit, un rappel supplémentaire du rôle qu'il choisit de jouer.

Quant au maquillage d'oncle Nat, qui apparaît dans la réécriture du texte, il rappelle autant un théâtre classique français où les personnages de Noirs étaient interprétés par des Blancs grimés² que la tradition américaine, née au XIX^e siècle, des « minstrels shows », ces spectacles mêlant chant, danse et comédie, où des Blancs « [grimés] avec du liège brûlé »³ jouaient des personnages de Noirs caricaturaux. Mark Twain a placé des résonances de ce genre de spectacle dans ses textes, notamment dans *Les Aventures de Huckleberry Finn*, où le visionnage de minstrels shows a accompagné son processus de création :

Huckleberry Finn treats many of the same topics as the minstrel show : the pre-war South, the black slave and freeman, status and mobility in American society and nostalgia for the values of home and family in an age of change. It also adopts the chief strategy of the minstrel show, the use of a black character or black persona as a mouthpiece for humor, social criticism and deep personal sentiment.⁴

L'une des trois étapes traditionnelles du spectacle était constituée d'un dialogue comique entre de pauvres esclaves et des Blancs fortunés et savants qui opposaient des discours érudits à la naïveté affichée de leurs interlocuteurs noirs. Une partie de ces éléments se retrouve dans *Tulipe*, où oncle Nat adopte certains des traits traditionnels de ces personnages de comédie. L'histoire de Mike-le-lourd peut encore se rapporter à ce genre, où les acteurs maquillés utilisaient des images de Noirs stéréotypés dans des scènes de comédie où leurs personnages naïfs et joviaux racontaient leurs aventures quotidiennes avec

¹ *Tulipe*.- p. 20.

² Les acteurs noirs commenceront à faire quelques apparitions dans des rôles autres que purement folkloriques sur les scènes françaises un peu avant la Première Guerre mondiale. (Sylvie Chalaye.- *Du Noir au nègre : L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*.- Paris : Éditions l'Harmattan, 1998.- p. 338.)

³ Daniel Royot.- *L'Humour et la culture américaine*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1996.- p. 74.

⁴ « Plusieurs thèmes développés dans *Huckleberry Finn* sont identiques à ceux du minstrel show : le Sud d'avant guerre, l'esclave noir et l'homme libre, le statut social et la mobilité dans la société américaine ainsi que la nostalgie de valeurs liées au foyer et à la famille dans une période de changement. *Huckleberry Finn* adopte également la stratégie principale du minstrel show, l'utilisation d'un personnage noir ou d'un rôle d'acteur noir comme porte-parole de l'humour, de la critique sociale et de sentiments personnels profonds. » (Anthony J. Berret.- « Huckleberry Finn and the minstrel show ».- *American Studies*.- vol. 27, n°2, automne 1986.- p. 38.)

des accents marqués. Oncle Nat, « avec son meilleur accent du Sud »¹, présente ainsi l'histoire de Mike, qui « pa'lait d'habitude d'une voix g'ave et douce, avec ce bel accent chantant qu'il tenait de sa pauv'e mè'e qui vivait encore un peu en Virginie au bo'd du lac Baïkal »². Empreintes de nostalgie, ces histoires et chansons dépeignaient un vieux Sud idéalisé, au milieu de familles et de foyers heureux que les forces économiques, la mobilité sociale et la mort venaient remettre en question³.

Le paradis des Noirs qu'oncle Nat invente mélange des images bibliques, une touche pastorale et le décor des plantations du Sud ; il le présente en s'adressant à Leni :

Ah ! les enfants d'aujourd'hui, ils n'ont plus de cœur, plus de conscience, plus d'âme du tout. Si j'étais une jolie fille comme ça et si j'avais un noble père comme moi, mon père ne cirerait jamais un soulier, il serait toujours vêtu de lin blanc et lirait la Bible toute la journée, assis dans un champ de coton tout blanc, sous le ciel bleu parmi les moutons frisés. Je sais comment je ferais si j'étais une jolie fille bien roulée comme ça...⁴

Cette image conforme aux romans de la littérature esclavagiste ne peut, dans *Tulipe*, fonctionner que parce qu'elle est incluse dans un mouvement ironique ; oncle Nat joue au Noir docile des plantations sudistes pour dénoncer le stéréotype dépassé sans s'y identifier. Il y ajoute une note burlesque en faisant redescendre l'image paradisiaque à un niveau plus bas puisqu'il finit par suggérer à Leni, en termes à demi voilés, de s'adonner à la prostitution.

Le rôle messianique de Tulipe et l'énoncé de ses miracles pourraient même répondre à une autre étape de ces spectacles, l'« olio » qui, après les dialogues comiques et les chansons sentimentales de la première partie, proposait des sermons burlesques et des attractions de foire⁵.

Cette imagerie largement diffusée est celle dont cherchent à s'éloigner les acteurs de la lutte pour les droits civiques. Le nom d'Oncle Tom, parce qu'il renvoie à cette figure servile héritée du temps du racisme, est devenu, au sein de la communauté noire, une forme d'insulte. Son utilisation, dans *Chien Blanc*, par un jeune Noir participant aux émeutes consécutives à l'assassinat de Martin Luther King est une preuve de son ignorance de

¹ *Tulipe*.- p. 98.

² *Ibid.* L'histoire est celle de Mike, qui a envoyé de l'argent à sa mère pour qu'elle s'achète de fausses dents. Elle a acheté une vache à la place. Depuis, la vache est devenue trop vieille pour être productive, et la mère n'a toujours pas de dents. La géographie semble également revisitée, puisque le lieu d'habitation de la mère de Mike se trouve sur le territoire américain mais auprès d'un lac sibérien.

³ Anthony J. Berret.- « Huckleberry Finn and the minstrel show ».- *American Studies*.- vol. 27, n°2, automne 1986.- p. 42.

⁴ *Tulipe*.- p. 28.

⁵ Anthony J. Berret.- « Huckleberry Finn and the minstrel show ».- *American Studies*.- vol.27, n°2, automne 1986.- p. 43.

l'histoire qui l'entoure ainsi que des reproches apportés par les activistes noirs au pasteur adepte de la non-violence. Red, l'ami de Gary qui le conduit à travers le ghetto de Washington, lui en fait la démonstration en interrogeant un groupe de jeunes garçons qui participe aux destructions des vitrines de magasins :

- *Sonny*, tu sais qui était Martin Luther King ?
Le gosse a l'air inquiet.
– *No, Sir.*
– *And you ?*
– *No, Sir.*
Un troisième intervient, le visage crispé :
– Il vient d'être tué.
– Tu sais qui il était ?
L'enfant hésite un peu. Puis ça part tout seul, sans réflexion, et je sais qu'il ne fait que répéter comme un appareil enregistreur tout ce qu'il a entendu :
– *He was an Uncle Tom.* Il était un "Oncle Tom"...¹

Cette déclaration, qui se passait d'explications dans *White Dog*², est, pour le public français, accompagnée de quelques détails supplémentaires :

Uncle Tom : l'expression de mépris total d'un Noir pour un autre. Dans *La Case de l'Oncle Tom*, ce roman qui a joué un rôle dans l'abolition de l'esclavage, Oncle Tom était un esclave sympathique qui vous faisait pleurer par sa bonté, comme ces petites filles bonbons chez Dickens. Aujourd'hui, « Oncle Tom » est un terme aussi haineux que l'était chez nous le mot collabo à la Libération.³

Gary voit dans les œuvres des écrivains du Sud qui continuent, bien après l'abolition de l'esclavage, à évoquer ce passé lointain une nouvelle forme d'esclavage. Les œuvres de Faulkner ou de Carson McCullers, dont il admire par ailleurs la qualité littéraire, lui semblent être une exploitation du « merveilleux filon aurifère du complexe de culpabilité sudiste face à sa négritude »⁴. Les Noirs s'y voient refuser l'égalité pour laquelle, au moment où paraissent ces textes, ils luttent :

Après avoir exploité pendant des générations la main-d'œuvre africaine sur leurs plantations, les sudistes vont-ils continuer pendant longtemps encore à profiter de la peine de leurs noirs pour le plus grand bien de leurs œuvres littéraires, et n'est-il pas un peu révoltant, en 1962, alors que la campagne pour l'égalité des droits triomphe partout en Amérique, de voir les jeunes écrivains blancs du Sud faire encore leur entrée dans le monde portés sur le dos de leurs fidèles nègres bien-aimés ?⁵

L'histoire des Noirs américains et de l'esclavage est un passé encombrant dont le poids continue à peser sur l'Amérique.

¹ *Chien Blanc*.- p. 99.

² *White Dog*.- p. 121.

³ *Chien Blanc*.- p. 99-100.

⁴ « Les esclavagistes du Sud, les voilà ».- *Candide*.- n°48, 29 mars-5 avril 1962.- p. 19.

⁵ *Ibid.*

I.C. De l'invisibilité à l'excès de visibilité

I.C.1. Le « problème »

La relecture d'un terme chargé d'histoire comme « nègre » trouve un écho dans l'incertitude qui entoure, dans *Chien Blanc*, les termes les plus couramment utilisés pour parler des Noirs américains ; le questionnement autour du vocabulaire lié à la lutte pour les droits civiques est en effet particulièrement présent dans *Chien Blanc*, dont la période d'écriture coïncide sans doute avec la réécriture de *Tulipe* (tous deux sont publiés en 1970). L'immersion de Gary dans une Amérique où la question du rôle et de la place des Noirs semble omniprésente conduit à un effet de saturation. Sa conséquence est ce que Gary présente comme une usure du vocabulaire concernant cette « question noire » qui est tant débattue ; évoquant l'engagement de Marlon Brando, il déclare :

Il fut un des premiers à se dépenser sans compter pour la "cause" noire. Je mets le mot entre guillemets par pudeur, il a trop servi, il est à demi-mort.¹

Le guillemet est, comme l'explique Jacqueline Authier,

la trace d'une opération métalinguistique *locale* de prise de distance : un mot, dans le cours du discours, est désigné à l'attention du récepteur, comme l'objet, le lieu d'une *suspension de prise en charge* – de celle qui fonctionne normalement pour les autres mots.²

Il est utilisé dans « une parole sous surveillance, sous contrôle »³, où le locuteur double son propos, « dans le cours même de sa production, d'un commentaire critique »⁴. Il signale une interrogation de sa part sur le mot même qu'il emploie, à défaut de mieux :

à la suspension de la prise en charge manifestant une *mise en question* du caractère *approprié* du mot – aux deux sens du mot : "appartenant à" et "adapté à" – au discours dans lequel il est utilisé, répond une glose, implicite, renvoyant à un discours *autre*.⁵

Les guillemets employés par Gary lui permettent d'utiliser des termes devenus omniprésents dans les médias, les discours et conversations, tout en soulignant qu'il n'adhère pas aux connotations qui peuvent y être attachées. Ces expressions communément partagées ont perdu pour lui leur sens neutre. Le guillemet est, dans cette perspective, un système de défense contre l'altérité du vocabulaire, « il marque la distance avec un discours

¹ *Chien Blanc*.- p. 140.

² Jacqueline Authier.- « Paroles tenues à distance ».- *Matérialités discursives*, Colloque des 24, 25, 26 avril 1980.- Université Paris X.- Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981.- p. 128.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 129.

autre » et constitue « quelque chose comme l'écho dans un discours de sa rencontre avec l'extérieur »¹ :

[Le] guillemet est un instrument familier de défense : défense d'un "comme il dit, comme ils disent" interposé entre soi et certains mots lorsqu'on est soumis à un discours – qu'il faut entendre ou produire – que l'on rejette : en mettant un guillemet, on dit la distance.²

Gary l'utilise plusieurs fois dans *Chien Blanc* pour parler de ce qu'il appelle « le problème » ; c'est sous cette forme qu'il est mentionné dans le texte pour la première fois, lorsque Gary s'interroge sur les réactions de *Chien Blanc* :

Je commençais à éprouver ce malaise bien connu de tous ceux qui sentent grandir autour d'eux une vérité pénible, de plus en plus évidente, mais qu'ils refusent d'admettre. Une coïncidence, me disais-je. Je me fais des idées. Je suis obsédé par le "problème".³

À ce moment du récit, le contexte historique n'a pas été posé, le chapitre inaugural précédant cette prise de conscience évoquant ce qui ressemble *a posteriori* à un temps de l'innocence, où le chien adopté par Gary n'est encore qu'un animal qui aboie un peu trop. L'intrusion des premières suspicions sur la nature de son dressage raciste appelle tout un arrière-plan lié aux relations entre Noirs et Blancs, qui va peu à peu envahir le texte. Dans cette première mention, le « problème » n'a pas encore, pour le lecteur, les connotations que Gary lui apporte en l'entourant de guillemets. S'ils permettent, comme le dit Barthes, de « dénaturer le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure »⁴, les guillemets représentent, à ce stade, plus une annonce des développements à venir qu'une connivence avec le lecteur. L'explication apparaît ensuite, alors que le « problème noir » prend une place de plus en plus importante dans le récit de Gary. Le terme n'est pas toujours entouré de guillemets⁵ mais ceux-ci, lorsqu'ils sont présents, transforment l'énoncé de ce « problème » en euphémisme, expression consensuelle d'une société qui voudrait éviter de trop penser à la réalité que cache ce « problème ».

Après cette présentation initiale, Gary développe donc la polysémie du mot lorsqu'il l'utilise pour qualifier Chien Blanc : « La plupart de nos amis connaissaient le "problème"

¹ *Id.*- p. 135.

² *Id.*- p. 136.

³ *Chien Blanc.*- p. 16. Les guillemets sont, pour cette citation, remplacés par une majuscule dans *White Dog* (« I'm obsessed by the Problem » (*White Dog.*- p. 11.)), mais jouent par la suite un rôle similaire, Gary parlant notamment, aux mêmes endroits que dans le texte français, de « our "problem" dog » (« notre chien à "problème" » (*Id.*- p. 131.)), de « "the black problem" » (« "le problème noir" » (*Id.*- p. 228.)) ou de « "the problem" » (« "le problème" » (*Id.*- p. 231.)).

⁴ Roland Barthes.- *Roland Barthes par Roland Barthes.*- *Œuvres complètes, tome 3.*- Paris : Seuil, 1995.- p. 163.

⁵ Par exemple p. 31 ou p. 61.

que me posait Chien Blanc »¹. Entouré de ces guillemets, le « problème » n'est plus simplement une difficulté à surmonter, il évoque immédiatement le racisme et la ségrégation ; comme le résumait François Nourissier dans sa critique du livre, son sujet est « *the problem*, celui dont aux États-Unis on n'a même plus besoin d'annoncer la couleur : le problème noir »².

Le « problème » est typiquement américain, au point que, dans le regard d'un Américain, les Noirs semblent incongrus en dehors des États-Unis, comme une maladie que l'on pourrait attraper : « Sainte merde, un nègre suisse. Je savais pas qu'ils avaient chopé ça, eux aussi »³, pense Lenny dans *Adieu Gary Cooper*. Dans la Suisse de *The Ski Bum*, les deux seuls personnages noirs sont d'ailleurs américains⁴ et Lenny, attaqué par des amis de Jess dans leur uniforme de l'armée suisse, se prend à leur souhaiter de connaître le « problème » à leur tour : « There were other guys around, all armed, and even a nigger. What next ? He didn't know they had that in Switzerland too. I hope they get the problem, the lousy bastards. »⁵

Le terme est en même temps très vague et il peut désigner toutes sortes de situations, dont aucune ne décrira précisément le quotidien des Noirs américains. Ce « problème » est le signe d'un regard distant porté sur une partie de l'Amérique, par ceux qui n'en font pas partie. Pour Ballard, un jeune Noir ayant quitté les États-Unis par amour pour une Française, les discussions des étudiants français sont, sur ce sujet, vaines. Ceux-ci refusent de vraiment s'approcher de la réalité d'une lutte composée d'hommes et de femmes bien vivants. Le « problème » n'est qu'une idée :

J'en ai marre de vos abstractions, dit [Ballard]. Il faut les entendre parler du "problème noir", Boulevard Saint-Michel. C'est comme s'ils avaient réussi leur vie. Il paraît que c'est la lutte des classes, le problème noir, le capitalisme. Ils n'ont pas la moindre idée de quoi ils parlent.⁶

Son discours donne toute la mesure de la perte de neutralité du terme, qui devient une expression toute faite banalisée. Celle-ci semble être de toutes les conversations, aussi omniprésente que les discussions qui l'accompagnent. Ballard, pour les Français qu'il

¹ *Chien Blanc*.- p. 107.

² François Nourissier.- « *Chien Blanc* de Romain Gary ».- *Les Nouvelles Littéraires*.- n°2219, 2 avril 1970.- p. 2.

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 233.

⁴ La prostituée noire que fréquente Angel, et Chuck, l'un des amis étudiants de Jess.

⁵ « Il y avait d'autres types autour, tous armés, et même un nègre. Et puis quoi encore ? Il ne savait pas qu'ils en avaient aussi en Suisse. J'espère qu'ils attraperont le problème, ces ignobles salauds. » (*The Ski Bum*.- p. 234)

⁶ *Chien Blanc*.- p. 184.

rencontre, apparaît comme une incarnation de cette immatérielle notion, qui le dématérialise lui-même, par contagion :

Dès qu'ils me voient, c'est à qui va taper le plus fort sur l'Amérique. Et pourtant ils sont en train de tout faire sauter, et ils ont même pas le "problème". Si on avait pas le "problème", nous, vous vous rendez compte du pays qu'on aurait ? Qui est-ce qui pourrait dire mieux ? [...] La seule chose qu'ils voient en moi, ces petits Français, c'est le "problème".¹

L'une des scènes de *Chien Blanc*, celle où Gary raconte sa conversation avec Bobby Kennedy peu avant son assassinat, est une reprise plus ou moins à l'identique d'un article paru en 1968 dans *Le Figaro* à l'occasion de la mort du sénateur américain. Dans *Chien Blanc* apparaît toutefois une nuance qui ne figurait pas dans l'article préliminaire : dans celui-ci, Gary était invité à « exposer par écrit [son] point de vue sur la question raciale aux États-Unis »² tandis que dans *Chien Blanc*, il s'agira pour lui d'« exposer par écrit [ses] observations sur le "problème" »³. Les conversations, contaminées par cette omniprésence d'un seul sujet, deviennent des échanges de tirades trop bien répétées d'où l'élément de surprise a disparu : « On en est venu au point, en Amérique, où tout Blanc et tout Noir qui se rencontrent, pour aussi amis qu'ils soient, parlent immédiatement couleur de peau. »⁴ Gary, en écrivain et ironiste, tente, selon sa méthode habituelle, de désamorcer la puissance de répétition de ces clichés attendus en les utilisant à son tour lorsque ses interlocuteurs acceptent de se prêter au jeu, exploitant à sa manière la dialectique d'éternelle opposition et suspicion entre Noirs et Blancs⁵. Une seule catégorie de personnages semble en effet, dans *Chien Blanc*, capable de s'extraire de ces stéréotypes récurrents en les considérant avec une distance critique : les écrivains. Un auteur dramatique noir rencontré par Gary chez une amie est ainsi « un type bien » et la pièce de théâtre qu'il a écrite est « une des meilleurs de cette "école noire" qui prend actuellement en littérature la succession de l'"école juive", [et] a ceci de remarquable qu'elle est totalement dépourvue de haine »⁶. Un deuxième écrivain noir américain qu'il croise à Paris transpose dans le Paris de mai 68 l'apparence d'un jeune Noir américain révolté :

[C'est] un Noir qui porte une calotte nigérienne et un *burdaka* de Zambie avec, sur le dos, les mots *screw you* en caractères psychédéliques.
Il gueule :

¹ *Id.*- p. 186.

² Romain Gary.- « Il y a quelques jours, Bobby me disait : "Je sais qu'il y aura un attentat tôt ou tard" ».- *Le Figaro*.- n°7393, 6 juin 1968.- p. 1.

³ *Chien Blanc*.- p. 156

⁴ *Id.*- p. 87.

⁵ Par exemple lors de sa discussion avec Red (*Id.*- p. 85) ou avec l'écrivain américain rencontré à Paris (*Id.*- p. 178).

⁶ *Id.*- p. 136.

– *Burn, baby, burn.*¹

Accumulant les éléments représentatifs, son costume est un condensé de ceux des Noirs américains rencontrés par Gary à Los Angeles ; il évoque à la fois la jeunesse hippie des années 60 et la volonté de certains activistes de retrouver des racines africaines, que Gary remarquait chez Red, où « la moitié des femmes [portaient] des tenues africaines, et pas de perruques »², un « déguisement »³ dont il se moquait : ceux qui les portent étaient bien américains, et non africains. Ce Noir américain si typique, qui reprend le slogan des révoltes de Watts, s’empare avec ironie du stéréotype qu’il incarne ; il se révèle être un écrivain déguisé, au même titre que Gary, qui provoque les C.R.S. parisiens avec une « tenue de salopard »⁴ avant de traverser les manifestations en « tenue de salonnard »⁵. L’Américain élabore alors avec Gary le scénario d’un roman de circonstance, qui pousse à l’extrême les préjugés pouvant circuler sur les Noirs et Blancs. S’abstrayant de tout discours racial, il est en fait venu en Europe pour écrire sur Laure et Pétrarque. Reconnaisant en lui un frère ironiste, Gary en conclut avec soulagement qu’« il y a encore dans le monde un noyau d’authentiques résistants »⁶.

I.C.2. « Naturellement, ce sont eux »⁷

La « question noire », omniprésente dans les discours quotidiens, entoure Gary à Los Angeles et réapparaît de manière régulière et inéluctable dans *Chien Blanc*. Dans son roman *L’Homme invisible* paru en 1952, le héros de Ralph Ellison se décrit comme invisible, dans le regard des autres : « I am an invisible man. [...] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. »⁸ Le Noir américain, que l’on contraignait à l’invisibilité a, depuis, quitté l’ombre : les actes et discours des deux camps opposés, les ségrégationnistes et les partisans de l’égalité des droits, le placent au cœur de l’actualité. Ce qui, selon Gary, est tout aussi réducteur pour son identité :

¹ *Id.*- p. 176. « Screw you » est une injure pouvant se traduire par « va te faire foutre ». « Burn, baby, burn », « brûle, bébé, brûle » était le cri de ralliement des populations noires révoltées pendant les émeutes californiennes de Watts, en 1965.

² *Id.*- p. 84.

³ *Id.*- p. 94.

⁴ *Id.*- p. 192.

⁵ *Id.*- p. 195.

⁶ *Id.*- p. 177.

⁷ *Id.*- p. 203.

⁸ « Je suis un homme invisible. [...] Je suis invisible, vous comprenez, simplement parce que les gens refusent de me voir. » (Ralph Ellison.- *Invisible man.*- Londres : Penguin Books, 1997.- p. 7.)

Le Noir américain était réduit à la couleur de sa peau parce qu'il était inexistant, et le voilà à présent réduit encore plus à sa couleur de peau parce qu'il se met à exister trop puissamment en tant que *Noir*.¹

Le Noir est inséparable du « problème noir » qui envahit les médias. Peut-être pour accompagner cet excès de visibilité qui frappe désormais les Noirs américains, oncle Nat, archétype du Noir créé par une société refusant l'égalité, sera, dans *L'Homme à la colombe* et *Johnnie Cœur*, remplacé par un personnage qui incarne une autre minorité opprimée : rebaptisé Thinking Horse dans le roman et Cheval Ailé dans la pièce, il est désormais un Indien américain, de la tribu Hopi, et occupe, dans le développement de l'histoire, la même place qu'oncle Nat. Le nouveau nom du personnage, stéréotype affirmé des patronymes indiens, accompagne sa nouvelle identité.

L'omniprésence de la question des Noirs américains est particulièrement soulignée dans *Chien Blanc* ; Gary, quelles que soient ses tentatives pour s'en éloigner, ne peut y échapper. Trois relais de communication jouent le rôle d'éléments perturbateurs : le téléphone, la radio ou la télévision, et la sonnette. Leur aspect sonore souligne leur effet perturbateur ; il ne s'agit pas d'une communication librement acceptée, mais bien d'une intrusion dans un domaine personnel. « Si la France avait un réseau téléphonique digne de sa mission spirituelle et de ses traditions humanitaires, ce serait un pas considérable dans la lutte contre l'isolement et la solitude »², soupire M. Salomon dans *L'Angoisse du roi Salomon*. Dans *Chien Blanc*, cette communication, non recherchée, fonctionne en sens inverse. L'appel téléphonique est intrusion, violation de l'intimité.

L'histoire même de *Chien Blanc* s'ouvre par un appel derrière une porte fermée. Pas de sonnette pour ce premier visiteur, qui annonce son arrivée de manière plus appropriée à sa nature canine : Sandy pousse un « bel aboiement de baryton » et Gary, comme il le fera tout au long du livre, « [va] ouvrir la porte »³. L'histoire sera ainsi ponctuée par ces rappels de présences extérieures. Gary tente régulièrement de fuir, dans la nature ou à l'étranger, mais ses fuites sont vouées à l'échec, la situation dont il veut s'éloigner parvient toujours à le rattraper. S'il s'éloigne en voiture après avoir découvert la nature du dressage de *Chien Blanc*, la radio remet en question cette recherche d'échappatoire en annonçant de nouvelles bagarres raciales⁴. La voiture, selon Pierre Sansot, a, pour son propriétaire, une fonction similaire à celle de sa maison : « le conducteur, enfermé dans son véhicule, semble réaliser

¹ *Chien Blanc*.- p. 88.

² *L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 290.

³ *Chien Blanc*.- p. 11.

⁴ *Id.*- p. 19.

un désir d'intimité et l'on a souvent dit que l'automobile constituait une seconde maison »¹ ; cette « maison ambulante » compose pour celui qui la possède « un dedans qui se reconquiert, à chaque instant, comme dedans par rapport à un dehors qui l'assaille »². La présence continuelle des médias dénie, dans *Chien Blanc*, leur rôle protecteur et rassurant autant à la voiture qu'à la maison. Dans un taxi, à Washington, la radio apportera les dernières nouvelles à Gary :

Le soir même, dans le taxi qui nous emmène dîner, nous entendons à la radio l'annonce de l'assassinat de Martin Luther King. Le chauffeur est un Noir. Jean devient tellement pâle que le chauffeur, par contraste, me paraît encore plus noir. Agrippé au volant, il me demande de lui répéter l'adresse du restaurant.³

La fuite à pied ne fonctionne pas mieux. Si, après la lecture d'un rapport de réunion soulignant une fois encore l'écart entre Noirs et Blancs, Gary s'éloigne pour « une heure de course à pied », une « [tentative] de fuite » réconfortante, cette situation ne dure pas et le téléphone sonne dès son retour : « Je reviens à la maison agréablement vidé, mais les événements se chargent de me remplir jusqu'aux bords. Il est dix heures du matin lorsque je reçois un coup de téléphone de Jack Carruthers. »⁴ Lorsqu'il retourne, un peu plus tard, une nouvelle fois chez lui, Gary est informé qu'« un monsieur est venu à deux reprises pour [lui] parler et qu'il va revenir dans l'après-midi »⁵. Puis « on sonne à la porte et [il] [va] ouvrir »⁶ : ce sont les propriétaires de Chien Blanc. Après leur départ, le schéma se répète : « On sonne à la porte. Je vais ouvrir. Ils sont cinq, en tenu tribale, dames et messieurs. »⁷ La maison californienne de Gary est en effet sans cesse envahie à cause des nombreuses réunions qu'y organise Jean Seberg, qui métamorphosent l'espace familial en lieu de lutte : « Il y a encore une réunion de militants dans le salon »⁸, constate Gary en rentrant chez lui, avant de conclure : « Depuis que je suis arrivé à Hollywood, *ma* maison, c'est-à-dire celle de ma femme, est devenue un véritable quartier général de la bonne volonté libérale blanc-américaine »⁹. En l'absence de Gary, les intrusions continuent : « J'étais quelque part entre l'Inde et la Thaïlande lorsque Jean reçut un groupe de jeunes visiteurs »¹⁰, qui venaient lui demander l'autorisation de brûler vif Chien Blanc pour en faire un symbole de leur lutte

¹ Pierre Sansot.- *Poétique de la ville*.- Paris : Klincksieck, 1973.- p. 187.

² *Id.*- p. 186.

³ *Chien Blanc*.- p. 73.

⁴ *Id.*- p. 26. Il lui apprend que Keys s'est battu avec Batka avant de partir.

⁵ *Id.*- p. 37.

⁶ *Id.*- p. 40.

⁷ *Id.*- p. 47.

⁸ *Id.*- p. 32.

⁹ *Id.*- p. 38.

¹⁰ *Id.*- p. 107.

contre le Vietnam. Tandis que Gary est parti à l'étranger, Batka s'échappe du chenil et rejoint leur maison d'Arden où Jean Seberg le reçoit. Une paisible scène domestique se dessine :

Il était huit ou neuf heures du soir. Jean, qui jouait dans *Airport* aux studios de la M.G.M., se préparait pour un tournage de nuit. Batka et Sandy venaient de se taper à la cuisine un dîner solide et étaient venus s'étendre au milieu du salon.¹

Mais cette image de foyer tranquille est rapidement remise en question par l'arrivée d'une voiture qui déclenche la hargne de Chien Blanc : Keys est venu leur rendre visite².

Même à Paris où il s'est réfugié, Gary est rattrapé par les événements. Le téléphone, tout d'abord, établit le contact avec Los Angeles où Jean Seberg est confrontée à de nouvelles difficultés :

Je rentre chez moi juste à temps pour décrocher le téléphone qui sonne. Jean me parle de Beverly Hills, et je reconnais, dès les premiers accents, le désarroi que les mots essaient de dissimuler.³

Puis, là aussi, « on sonne à la porte »⁴ et, « naturellement, ce sont eux »⁵ : Gary ouvre sa porte, et un « Américain noir de Paris » et « un poète du Tennessee » poursuivent les discussions sur les relations entre Blancs et Noirs. Paris n'est donc pas l'espace protégé que Gary recherchait, les révoltes parisiennes ne suffisent pas à l'éloigner des révoltes américaines.

La télévision constitue une autre forme d'intrusion ; le médium télévisuel introduit les images de l'extérieur à l'intérieur, les rendant sans cesse présentes. À Chicago, les incendies allumés « à la périphérie du quartier noir »⁶ projetés sur les écrans de télévision de l'aéroport sont les premières images que Gary a de la ville : l'atmosphère qui accompagnera son voyage est d'emblée posée. Puis, lorsqu'il rend visite à Red, l'un des personnages s'en prend à la télévision pour protester contre les propos qu'elle diffuse : « Une explosion derrière mon dos : un des Noirs présents vient d'envoyer une bouteille dans le poste de télévision. Celui-ci grésille un instant et meurt. »⁷ La télévision n'est en revanche pas intrusive lorsqu'elle évoque d'autres sujets. Dans une Amérique submergée

¹ *Id.*- p. 52.

² *Id.*- p. 53.

³ *Id.*- p. 200.

⁴ *Id.*- p. 203.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 71.

⁷ *Id.*- p. 88.

par la lutte pour les droits civiques, les soulèvements français de mai 68 apparaissent à Gary comme un agréable changement, un divertissement plus léger :

Je suis saturé de négritude américaine. Heureusement, ça bouge en France, et c'est pour moi comme une bouffée d'air frais. Rien de tel pour vous changer les idées. La télévision n'arrête pas.¹

Et il regarde les reportages télévisés sur Paris dans une détente confortable qui n'accompagne jamais son visionnage d'images américaines : « Je m'installe dans mon fauteuil, et j'allume un cigare. C'est merveilleux d'être aussi confortablement installé chez soi et de se faire servir le monde entier sur un plateau. »²

Dans l'Amérique décrite par Gary, les médias jouent souvent un rôle important. La télévision appartient au paysage familier des habitations américaines. Elle est, par exemple, omniprésente dans la nouvelle « La Lune », où Gary évoque les premiers pas de l'homme dans l'espace. Le moment historique que représente cette avancée scientifique est inséparable de sa couverture télévisuelle, l'ensemble des personnages étant absorbé par les images projetées par les médias. La rue où se rend l'héroïne est définie par des « maisons hérissées d'antennes de télévision où chaque famille était groupée autour de l'écran, pour suivre la course du bolide dans l'espace »³ tandis que le chauffeur de taxi qui la conduit prévoit de se rendre « chez Schraft's », un drugstore où « ils ont un poste de télévision dans chaque salle »⁴. La vie se reporte tout entière devant le petit écran ; lorsque la jeune femme descend du taxi, elle note, avec ironie : « La rue était vide. Hommes et femmes étaient tous en train de vivre la grande aventure. »⁵ Gary évoque là un thème qu'il développe plus en détails dans *Chien Blanc*, la place centrale occupée par la télévision et la radio, ces « appareils de bonheur visuels ou auditifs »⁶, rend impossible toute tentative d'échapper au flot d'information qu'elles délivrent et invite à une forme de vie par procuration. Dans ce système où les médias sont tout-puissants, l'information passée par le crible de leur caméra a plus de poids et d'impact que la réalité dans son immédiateté. Les badauds qui s'arrêtent pour épancher leur curiosité dans un Washington en pleine émeute ne s'intéressent ainsi qu'à une version distanciée des événements :

Une maison brûle mais elle n'intéresse personne. Par contre, à cinquante mètres de là, devant la vitrine d'un magasin, on regarde les maisons brûler *sur l'écran d'une télévision*. La réalité est là, à deux pas, mais on préfère la guetter sur le petit écran : puisqu'on l'a

¹ *Id.*- p. 162.

² *Id.*- p. 165.

³ « La Lune ».- *Elle.*- n°822, 22 septembre 1961.- p. 63.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Chien Blanc.*- p. 98.

choisie pour vous la montrer, ça doit être mieux que cette maison qui brûle à côté de vous. La civilisation de l'image est à son apogée.¹

En exposant la même anecdote dans son article *The Baiting Society*, Gary y ajoute avec ironie une forme d'explication : « Maybe they were confident that the network had picked the best fire for them. Or maybe they wanted to see the commercial that would follow. »²

Tulipe qui, comme le narrateur de *Chien Blanc*, est placé au cœur d'une réflexion sur la place des Noirs dans la société américaine, se trouvait déjà dans des situations similaires. Les personnages de *Tulipe*, comme Gary dans *Chien Blanc*, sont en effet entourés de journaux qui évoquent sans cesse de nouveaux actes racistes. Dans la salle de rédaction de *La Voix des peuples*, des nouvelles comme « Un nègre lynché dans Indiana » ou « La suprématie de la race blanche » sont tellement habituelles qu'elles ne méritent plus de faire l'actualité ; le « téléprinter » qui annonce les dernières nouvelles « crache son ruban interminable » qui « [vient] crever dans la corbeille comme un serpent malade »³ tandis que les journalistes passent le temps en jouant aux cartes. Mais pour Tulipe, ces informations ont encore un sens, et il se désespère en découvrant le rappel de la bassesse humaine dans les journaux⁴ ou les lettres que lui envoient ses fidèles⁵. Ni Tulipe ni Gary ne réussissent pourtant à s'éloigner réellement de ces informations omniprésentes, qui leur rappellent sans cesse les inégalités qui persistent dans leur société moderne, où l'humanité montre qu'elle est capable du pire comme du meilleur.

II. Clivages dans l'espace

Partagée entre Noirs et Blancs, la ville devient le miroir des inégalités. Dans *Chien Blanc*, en suivant Gary dans ses déplacements autour de Los Angeles, la narration souligne les différences existant entre les quartiers blancs et les quartiers noirs, les quartiers riches et les quartiers pauvres. Les personnes que Gary y fréquente sont, principalement, soit des personnalités hollywoodiennes soit des Noirs américains, et la ville semble répondre à un clivage du même genre.

¹ *Id.*- p. 83.

² « Peut-être faisait-ils confiance à la chaîne de télévision pour leur proposer le meilleur incendie. Ou peut-être voulaient-ils voir la publicité qui suivrait. » (« The Baiting society ».- *Playboy*.- mai 1969.- p. 200.)

³ *Tulipe*.- p. 37.

⁴ *Id.*- p. 22.

⁵ *Id.*- p. 83.

II.A. Des villes en noir et blanc

II.A.1. Des quartiers riches majoritairement blancs

Séparées des quartiers où vit la population noire se trouvent les demeures des grands noms de Hollywood et autres familles aisées, situées sur les collines boisées ou dans les quartiers les plus chics, qui sont associés, géographiquement, à des critères positifs :

Dans les quartiers aisés, la pelouse est très bien entretenue et le jardin inclut également arbres, plantes vertes et fleurs, comme les bougainvilliers, une plante écarlate qui illumine façades et paysages. Sur les grandes parcelles de terrain où sont construites de riches demeures, comme à Bel Air, Beverly Hills ou Pacific Palisades, des piscines sont intégrées au jardin situé à l'arrière de la maison.¹

Cette description contemporaine de Los Angeles correspond tout à fait à ce que Gary nous en donne à percevoir. Gary lui-même habite dans l'un de ces quartiers aisés, à Beverly Hills, rue Arden, une maison qui, conformément au statut local, a « naturellement une piscine »², « the usual Beverly Hills swimming pool »³, comme il le dit dans *White Dog* où les lecteurs américains peuvent d'eux-mêmes établir l'association incontournable entre Beverly Hills et les piscines. Gary s'y représente « assis devant la piscine, dans le patio »⁴. Pour compléter le tableau, parmi ses voisins se trouve « un industriel dont la somptueuse demeure dressait ses palmiers et ses bougainvilliers un peu plus haut dans la rue »⁵. La maison de Stas, l'un de ses amis, fait, elle aussi, bonne figure : une « petite maison sur pilotis enfouie dans la végétation touffue de Laurel Canyon »⁶, tandis qu'un producteur habite une « merveilleuse demeure de Bel Air, le quartier le plus riche et le plus chic de Californie »⁷.

Ces lieux sont généralement clos, entourés de grilles et de barrières qui tiennent les visiteurs à l'écart. Le piéton n'y est pas le bienvenu, la ville est réservée aux voitures.

¹ Cynthia Ghorra-Gobin.- *Los Angeles : Le mythe américain inachevé.*- Paris : CNRS éditions, 2002.- p. 71.

² *Chien Blanc.*- p. 13.

³ « l'habituelle piscine de Beverly Hills » (*White dog.*- p. 8.)

⁴ *Chien Blanc.*- p. 37.

⁵ *Id.*- p. 107. Dans *White Dog*, la description des lieux est encore plus expressive : le personnage y est le fils d'un riche homme d'affaires dont la « magnificent estate on Crestwell Drive reigns in tropical splendor among its exotica of plants, trees, rock gardens, pools, high above the green lovely lanes of Cherokee and Beaumont. This is one of the corners of the world where beauty dwells [...] ». (la « magnifique propriété sur Crestwell Drive règne dans une splendeur tropicale, au cœur d'un ensemble exotique de plantes, arbres, jardins de pierre, bassins, surplombant les ravissants chemins verdoyants de Cherokee et Beaumont. C'est l'un des coins du monde où la beauté s'est installée [...] ». » (*White Dog.*- p. 131.))

⁶ *Id.*- p. 122. Laurel Canyon, situé au nord de Los Angeles, fut dans les années 60-70 l'un des quartiers de prédilection d'une bohème rock, accueillant des musiciens rock et autres représentants de la contre-culture américaine.

⁷ *Id.*- p. 138.

Celles-ci sont donc un nouvel indice des disparités existant entre les habitants. Les voitures représentent ceux qui les possèdent, participent à leur identité. Le Los Angeles fortuné est ainsi caractérisé par les voitures luxueuses de ses habitants. Le texte s'ouvre sur une ville perdue sous la pluie, « [transformée] en quelques minutes en une cité lacustre où les Cadillac déchues rampaient piteusement »¹. Cette description intervient dans l'incipite du texte, posant immédiatement le contexte. Dans cette ouverture qui évoque un déluge – le refuge tenu par Carruthers est d'ailleurs baptisé « Noah's Ranch »², le Ranch de Noé –, les premiers éléments emportés par l'eau sont ces Cadillac qui semblent être les principaux, voire les seuls habitants des lieux. Évoquant le luxe et la réussite, elles tracent un portrait inaugural d'une ville dont Gary s'apprête à présenter certains des habitants les plus fortunés, en dessinant les rêves des autres, parmi lesquels figurent ces mêmes Cadillac. Tandis que les deux adolescents noirs qui conduisent Gary dans Washington sont au volant d'« une Chevrolet miteuse »³, l'agent Lloyd Katzenelenbogen possède une « Thunderbird décapotable »⁴ et Gary « une Oldsmobile air conditionnée »⁵. Les adjectifs qui accompagnent le nom des marques de ces voitures sont ici particulièrement porteurs de sens. Si le véhicule des adolescents noirs est dégradé par sa caractérisation adjectivale, ceux de Gary et de Katzenelenbogen sont, à l'inverse, valorisés par ces détails grâce auxquels les deux voitures peuvent excéder leur rôle de moyen de transport.

II.A.2. Le quartier noir, un espace autre

Dans cette société en proie à la ségrégation, loin de la défense de la liberté individuelle et de l'égalité, chacun se tient à sa place, les personnages noirs n'approchent les quartiers riches que par l'extérieur, s'introduisant uniquement dans cet univers dédié aux riches Blancs dans le cadre de leurs fonctions professionnelles. Les premiers personnages noirs à pénétrer dans le récit par la porte de la demeure de Gary sont cantonnés à des rôles subalternes, un « employé noir venu contrôler le filtre de la piscine »⁶, un « employé de la Western Union »⁷ puis un « livreur de supermarché »⁸.

¹ *Id.*- p. 9.

² *Id.*- p. 16.

³ *Id.*- p. 82.

⁴ *Id.*- p. 149.

⁵ *Id.*- p. 176.

⁶ *Id.*- p. 13.

⁷ *Id.*- p. 15.

⁸ *Id.*- p. 16.

Les quartiers noirs, à l'inverse des beaux quartiers, sont situés aux marges de la ville et ne sont pas entourés de tant de fioritures. Cet écart est manifeste lorsque Gary se rend en dehors de Beverly Hills, dans des quartiers majoritairement noirs. Ici n'apparaissent en effet pas des palmiers ou des piscines, mais plutôt un « terrain vague qui attend la hausse des prix »¹. Un écart encore accentué dans la version américaine de *Chien Blanc* où Gary, pour retrouver le dresseur de Batka, ne cherche pas simplement une « maison verte » mais « another green three-story, dilapidated house, across the street, next to a wired-up oilwell »².

Les deux incursions que fait Gary en dehors des quartiers résidentiels, pour rendre visite à un personnage noir, sont localisées au même endroit, en un lieu nommé Cranton. À l'inverse des autres rues ou quartiers cités dans *Chien Blanc*³, Cranton ne se laisse pas facilement identifier, son nom n'apparaît pas sur les plans de Los Angeles et, si sa description et sa localisation peuvent correspondre à quelques villes dans la périphérie de Los Angeles, aucune ne s'appelle effectivement Cranton⁴. L'intrusion de ce toponyme apparemment inventé au cœur de la grande précision géographique dont fait preuve le livre accentue la singularité et la différence de ce lieu habité par une population noire. Il rejoint ici les caractéristiques du quartier louche décrit par Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville* :

Il en est du quartier louche comme de l'Île au trésor ou du château que l'on ne peut repérer sur aucune carte, non point qu'ils n'existent pas mais parce qu'ils se situent dans un espace d'une autre qualité qui ne saurait se raccorder à notre espace quotidien.⁵

De la même manière, Cranton existe dans une autre dimension, hors des précisions géographiques. Gary, lorsqu'il doit s'y rendre, ne s'y repère pas facilement. Parti pour rejoindre Jean Seberg, qui y participe à une réunion, « chez Charley », il note : « À Cranton, où je ne suis jamais allé, j'ai quelque peine à trouver la maison »⁶. On retrouve, là encore, les caractéristiques du quartier louche, un quartier « [devenant] labyrinthe pour

¹ *Chien Blanc*.- p. 215.

² « une autre maison verte et délabrée de trois étages, de l'autre côté de la rue, à côté d'un puits de pétrole branché » (*White Dog*.- p. 272.)

³ Voir Annexe 1.9.

⁴ Compton, une ville au sud de Los Angeles, majoritairement blanche jusqu'aux années 50, puis progressivement habitée par une classe moyenne noire, avant que les Blancs ne déménagent massivement après les émeutes de Watts, pourrait ainsi ressembler à Cranton. Le chemin indiqué par Gary pour se rendre à Cranton s'approche de Compton, sans totalement y correspondre. Encore un peu plus au sud se trouve également une ville appelée Carson. Le nom de Cranton peut éveiller des échos très variés, parmi lesquels une Cranton Bay qui confirmerait l'association du toponyme avec un lieu à part : il s'agit d'une baie de l'Antarctique, qui donne sur la mer d'Admunsen et a été baptisée ainsi autour de 1967.

⁵ Pierre Sansot.- *Poétique de la ville*.- Paris : Klincksieck, 1973.- p. 265.

⁶ *Chien Blanc*.- p. 166.

l'étranger qui s'y [aventure] », qui « [exige] initiation et sympathie pour s'y reconnaître »¹. Gary s'appuie sur un guide pour trouver son chemin, il réclame des indications et ne parcourt pas la ville en habitué comme il peut le faire dans le reste de Los Angeles. Pour aller chez Charley, il demandera son chemin, « à un malabar barbu »² qui, lui, saura immédiatement identifier sa destination, « la troisième rue à gauche, cinquième maison, côté droit »³. De même, pour se rendre chez Keys, il utilisera à la fois un guide, incarné par Lloyd Katzenelenbogen, qui « connaît le quartier »⁴, et des indications tout aussi précises pour localiser la maison :

C'est dans Corinne Street, derrière le terrain de football, une maison verte, à Cranton. La troisième rue à droite dans Florence Avenue.⁵

Le lieu ne lui est plus totalement inconnu mais les modalités de son appréhension sont identiques, comme si, conquérant des temps modernes, il partait véritablement à la découverte d'un monde inconnu. Les quartiers habités par les minorités restent des territoires séparés des autres quartiers de la ville.

Dans cette ville que les gens traversent « en quittant rarement leur voiture »⁶, les quartiers noirs font figure d'exceptions. Le désert humain y est remplacé par une présence notable de la population ; les rues ne sont pas habitées de voitures mais d'hommes, de femmes, d'enfants. Contrairement aux rues des beaux quartiers, dans celles-ci, la population est visible, les enfants ou les jeunes occupent les rues avec ce « prodigieux ennui » qui fait que

[Tout] voyageur a vu des milliers de Noirs assis en grappes pendant des journées entières sur les quelques marches du trottoir. Il y a le chômage, l'absence d'espace et de terrain de jeu, d'interminables week-ends sans distraction, sans voiture, sans moyens d'évasion, les loisirs vides par une chaleur écrasante. On attend.⁷

Gary, arrivant dans une rue où les « enfants noirs [sont] assis sur le trottoir »⁸, pénètre dans un autre univers où il est observé comme un visiteur incongru. Cette présence humaine se retrouve à l'intérieur, dans la maison de Keys, où Gary observe :

Il y a de nombreux enfants dans la pièce, et le plus grand, qui ne doit pas avoir plus de cinq ans, essaie de tirer le chien par la queue, cependant qu'un autre gosse pleure d'une petite voix de greluchon. Les autres regardent, immobiles.¹

¹ Pierre Sansot.- *Poétique de la ville*.- Paris : Klincksieck, 1973.- p. 266.

² *Chien Blanc*.- p. 166.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 215.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 30.

⁷ *Id.*- p. 83-84.

⁸ *Id.*- p. 216.

« On dirait que la pièce est remplie [d'enfants] »², ajoute-t-il même dans la version en anglais. La présence humaine est d'autant plus remarquée lorsqu'elle se fait signe de danger ; à Cranton, chez Charley, des guetteurs aux fenêtres « sont là pour parer au passage rapide d'une voiture armée de quelque groupement noir rival »³ et la maison est gardée par deux hommes armés en tenue de camouflage⁴, tandis que sur le chemin menant chez Keys, Lloyd Katzenelenbogen se souvient de son dernier passage sur cette route : « Il y avait une vingtaine de gosses noirs en uniforme militaire avec des fusils de bois, qui s'entraînaient au combat de rues sous la direction d'un instructeur. »⁵ La ville ne ressemble alors plus aux lieux connus et décrits par Gary ; théâtre d'une guérilla urbaine, que la soudaine présence humaine dans les rues matérialise, elle perd son apparence familière.

L'image la plus frappante de cette séparation au sein de la population entre milieu aisé et milieu pauvre est celle du ghetto. Les ghettos, en rassemblant de grandes quantités de populations, sont aussi souvent les lieux des révoltes et des manifestations.

II.B. La ville révoltée

II.B.1. Le nom de la ville

Le nom même des ghettos joue comme un signe, une métonymie des émeutes ou de la vie difficile qui y prennent place. Si l'espace de la ville est, dans sa structure, un témoin du racisme à l'œuvre dans la société américaine, le nom de la ville devient également, de manière plus distante, une preuve des affrontements, violences et inégalités qui jalonnent la lutte pour les droits civiques. Certaines de ces émeutes sont décrites, à Washington dans *Chien Blanc* ou à New York dans *Tulipe*, mais elles sont souvent résumées en un seul mot, le nom de la ville qui les a portées, qui garde la mémoire des événements récents. Leur mention permet un rappel en condensé de la situation américaine, une citation significative qui évite une explication plus longue. Le titre d'un journal qui, dans *Tulipe*, annonce des émeutes à Détroit⁶ suffit, en quelques mots, pour rappeler le paradoxe d'un pays qui prétend défendre la liberté dans le monde tandis que l'une de ses villes se révolte. Ces

¹ *Ibid.*

² « The other kids – it seems the room is full of them » (*White Dog*.- p. 273.)

³ *Chien Blanc*.- p. 168.

⁴ *White Dog*.- p. 204.

⁵ *Chien Blanc*.- p. 215.

⁶ *Tulipe*.- p. 22.

émeutes à Détroit évoquent peut-être celles qui marquèrent l'été 1943¹ où, alors que de nombreux Noirs du Sud s'installaient progressivement dans des villes du Nord et que la tension entre Blancs et Noirs augmentait, « de sanglantes émeutes éclatèrent » : « à Détroit, à la suite d'une simple altercation, les combats de rue firent 34 morts, dont 25 Noirs, et il ne fallut pas moins de 6000 soldats fédéraux pour rétablir l'ordre »² ; les scènes se reproduisirent ensuite dans d'autres villes, notamment Los Angeles et New York.

Les émeutes de New York, dont le ghetto s'appelle Harlem, figurent, de la même manière, en bonne place dans la presse. Lorsque Harlem se soulève, toujours dans *Tulipe*, l'information apparaît « à la première page des journaux, sous le titre triomphant : "Nouvelle flambée de violence à Harlem." »³ Comme celui de Détroit, le nom de Harlem prend un sens particulier lorsqu'il est associé, plusieurs fois, à des violences urbaines massives. Dans ces noms de ville repose la mémoire des événements passés, qui sera à nouveau convoquée, puisque, aux révoltes de Détroit citées par *Tulipe*, répondent celles contemporaines de *Chien Blanc*. La fin des années soixante fut en effet marquée par de nombreuses émeutes, souvent meurtrières. En juillet 1967 se déroula à Détroit l'un des épisodes les plus sanglants de ces années troublées : la ville fut « pendant six jours le théâtre de scènes de pillage, d'incendies et d'affrontements avec la police qui se soldèrent par la mort de 43 personnes »⁴. Gary la mentionne en quelques mots laconiques⁵ ; la répétition des informations leur donne presque un aspect habituel.

Le ghetto associé à Los Angeles dans *Chien Blanc* correspond à un quartier noir situé au sud de Los Angeles qui sera connu sous le nom de Watts⁶. Un nom de sinistre mémoire depuis qu'en août 1965, « à la suite d'un incident banal entre un Noir et un policier, une émeute d'une violence inouïe, qui coûta la vie à 34 personnes »⁷ y a éclaté :

[Pendant] six jours, une populace déchaînée incendia, pillait, et bombardait les forces de police à coups de briques et de cocktail Molotov. Beaucoup étaient armés. Les jeunes Noirs dansaient autour des voitures et des magasins en flammes en scandant "Burn, baby, burn!", un slogan qui, en quelques jours retentirait d'un bout à l'autre du pays. 14 000 hommes de la Garde nationale arrivèrent pour quadriller les rues de Watts. Quand le calme revint, on dénombra 34 morts, 900 blessés, 4 000 arrestations et quelque 30 millions de dollars de dommages matériels.⁸

¹ *Tulipe* se déroule toutefois principalement en 1946, qui est également l'année de sa publication.

² Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Paris : Complexe, 1994.- p. 82.

³ *Tulipe*.- p. 99.

⁴ Claude Lévy.- *Les minorités ethniques aux États-Unis*.- Paris : Ellipses, 1997.- p. 82.

⁵ *Chien Blanc*.- p. 19.

⁶ Voir Annexe 1.8.

⁷ Claude Lévy.- *Les minorités ethniques aux États-Unis*.- Paris : Ellipses, 1997.- p. 82.

⁸ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Paris : Complexe, 1994.- p. 185.

Le nom de Watts sert dès lors de référence à opposer à tous ceux qui vantent un peu trop fort les mérites de la Californie ou qui pensent que la population noire américaine vit dans un monde parallèle, lointain et inconnu. Watts n'est plus simplement l'un des quartiers anonymes de la banlieue de Los Angeles mais rappelle, par le simple énoncé de son nom, les problèmes rencontrés par la société américaine et le racisme qui y a cours.

De même que les guerres à l'étranger conduisent, dans *Adieu Gary Cooper*, à l'apprentissage de la géographie mondiale¹, les conséquences sanglantes du racisme et de la lutte pour les droits civiques font découvrir le nom de certaines villes et États américains, qui acquièrent une signification particulière du fait des événements qui s'y sont déroulés. Watts n'est pas le seul quartier à avoir été témoin d'émeutes meurtrières mais il en devient le symbole, d'autant plus parlant qu'il est proche du monde protégé de Beverly Hills et de ses belles demeures entourées de grilles. Le nom de Watts apparaît ainsi régulièrement dans *Chien Blanc*, comme une preuve de la réalité de ces événements, un simple nom qui n'est pas rattaché à un lieu décrit mais est métonymique des émeutes qui s'y sont déroulées. Lorsqu'un metteur en scène en pleine crise de bonne conscience s'exclame : « *Nous devons aller dans les familles noires, apprendre à les connaître* », Gary s'insurge : « c'était un metteur en scène de trente-sept ans. Il y a dix-sept millions de Noirs autour de lui. Il y a Watts, à trente minutes d'auto. »² Watts, le côté sombre de la Californie, est également l'argument que Gary oppose à l'idée que Ballard, un jeune Noir exilé à Paris, souffre du mal du pays. « Il a été élevé en Californie, à Los Angeles [...] et ici, évidemment, c'est très différent... »³, explique pour lui sa femme française. « *Watts*, vous connaissez, Madeleine ? C'est en Californie, à Los Angeles. Un quartier rasé par l'émeute et trente-deux morts... »⁴ lui réplique Gary, replaçant la question du racisme dans la balance. Venant rappeler les dérives du racisme, le nom de Watts entretient également, à l'inverse, la peur, comme le rapporte Keys : « Vous savez que depuis Watts un bon chien de garde bien dressé, les Blancs paient ça jusque six cents dollars ? »⁵

Le nom de Watts joue un rôle référentiel important dans *Chien Blanc*, il évoque une réalité que le lecteur américain, plus encore que le lecteur français, ne peut ignorer : lorsque le texte français mesure le temps écoulé « depuis la révolte de Watts, qui avait fait trente-deux

¹ « Un beau jour, on reçoit un petit papier, votre père ou votre fils a été tué en Corée. On va voir sur la carte. En Amérique, c'est comme ça qu'on a appris la géographie. » (*Adieu Gary Cooper*.- p. 161.)

² *Chien Blanc*.- p. 142.

³ *Id.*- p. 182.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 34.

morts »¹, la version en anglais se contente d'un « since Watts and its thirty-two dead »², où la révolte associée au lieu est implicite. Le slogan des émeutes apparaît même, sans plus d'explications, lorsque Gary explique l'origine de son nom, « *gari*, meaning burn, in Russian, as in "burn, baby, burn" »³.

Cette relecture des noms de lieux à la lumière de l'histoire récente peut s'appliquer à d'autres états du pays. Lorsqu'il rencontre le père du propriétaire de Chien Blanc, Gary remarque qu'il vient de l'Alabama, et ouvre un dialogue à double sens où, inconscient des sarcasmes de Gary, son interlocuteur pense simplement partager son amour sincère pour son pays :

- Joli pays, l'Alabama, dis-je aimablement.
- Le grand-père a un de ces sourires qui vous éclairent une pièce.
- Le plus beau, dit-il.
- Mais la Californie n'est pas mal non plus, j'ajoute.
- Il est d'accord.⁴

Pourtant, l'Alabama n'est pas ici une simple province du Sud des États-Unis, pas plus que la Californie n'est innocemment un « joli pays » : évoqués par les antiphrases ironiques de Gary, les deux États américains sont entourés de nombreuses connotations. Elles les transforment en raccourcis métonymiques de l'Amérique raciste et ségrégationniste à laquelle l'ancien shérif au chien dressé pour attaquer les Noirs est relié. L'Alabama, l'un des lieux historiques de l'esclavage, fait naître l'image d'un vieux Sud raciste⁵ tandis que, derrière la Californie, se laisse deviner l'ombre persistante des scènes décrites dans le reste du texte et, une fois encore sans doute, de Watts.

D'autres noms de lieux subissent une relecture similaire. L'un des personnages secondaires d'*Adieu Gary Cooper*, Chuck, est ainsi « un Noir d'aspect fragile, le cadet de onze enfants d'un chauffeur de taxi de Birmingham, Alabama »⁶. Appartenant à ce même Sud, l'Alabama est déjà un choix de lieu significatif, et la ville de Birmingham plus encore. En 1963, au moment où se déroule *Adieu Gary Cooper*, Birmingham, fermement attaché à ses traditions sudistes, restait un bastion ségrégationniste⁷, auquel Martin Luther King décida

¹ *Id.*- p. 19.

² « depuis Watts et ses trente-deux morts » (*White Dog.*- p. 15.)

³ « *gari*, signifiant brûle, en russe, comme dans "brûle, bébé, brûle" ». (*White Dog.*- p. 139.) Dans *Chien Blanc*, il explique simplement que « *gari* veut dire "brûle", l'impératif de brûler ». (*Chien Blanc.*- p. 114.)

⁴ *Chien Blanc.*- p. 42.

⁵ Forsythe, l'un des Américains des *Racines du ciel*, déclare ainsi que « bien qu'originaire du Sud, [il a] l'originalité de ne pas être raciste. » (*Les Racines du ciel.*- p. 64.)

⁶ *Adieu Gary Cooper.*- p. 73.

⁷ En 1963, « le Klan y régnait en maître, Bull Connor, le chef de la police, avait littéralement l'écume à la bouche dès qu'il parlait des "nègres", et la ville avait mérité le surnom de "Boomhingham" tant il était

de s'attaquer, engageant des manifestations pacifistes pour tenter d'obtenir une déségrégation progressive. Il y écrira depuis la prison de la ville, sa *Lettre de la prison de Birmingham* qui « devint un des grands manifestes du Mouvement des droits civiques, une vibrante défense de la philosophie et de l'action non violente »¹. Ce lien avec l'histoire est renforcé par la mention du père de Chuck, qui complète le portrait du jeune homme, un père qui « avait été condamné à cinq ans de prison en 1957 pour avoir "regardé une femme blanche avec concupiscence" »², soit deux ans après que, dans une autre ville du Sud, le jeune Emmet Till a été sauvagement assassiné pour avoir osé s'adresser à une femme blanche³ – un épisode que Gary mentionne dans *Les Racines du ciel* lorsqu'il écrit que, tandis que la croisade de Morel se poursuit, « à peu près au même moment, un adolescent noir de quatorze ans avait la tête écrasée par des blancs parce qu'il avait sifflé d'admiration au passage d'une femme blanche »⁴.

Harlem et Watts sont, aux deux extrémités du pays, associés aux mêmes images d'émeutes, de pauvreté et de populations noires : le ghetto est le lieu où se rassemblent les minorités mais aussi celui où l'impossible accès de certains au rêve américain dans toute sa matérialité se manifeste avec évidence.

II.B.2. Les émeutes : le changement de visage de la ville

Gary, pour compléter cette évocation des ghettos noirs américains, décrit certains d'entre eux alors qu'ils sont emportés par des émeutes. Les villes qu'il présente tandis qu'elles sont agitées par des révoltes d'une partie de leur population, sont caractérisées par leur visage changeant ; la ville, envahie par une foule inhabituelle, se modifie lorsque la population habituellement contenue dans des ghettos, maintenue dans son rôle par une ségrégation active, se révolte et devient soudain visible. Les piétons prennent la place des voitures, les populations cachées s'exposent et les habitants s'effraient de ne pas reconnaître leur ville. Le règne des piétons est signe de l'extraordinaire, de l'inattendu.

fréquent que plastic et dynamite détruisent la demeure de quiconque osait remettre en cause l'ordre établi. » (Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Paris : Complexe, 1994.- p. 146.)

¹ *Id.*- p. 149.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 73.

³ Âgé de 14 ans, Emmet Till vivait à Chicago et ignorait les interdits qui pesaient encore sur les villes du Sud. Alors qu'il passait des vacances dans le Mississippi, ses amis le « [mirent] au défi de seulement adresser la parole à une femme blanche » (Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Paris : Complexe, 1994.- p. 101.), Emmet osa relever le défi, et, quelques jours plus tard, le mari et le beau-frère de la femme le torturaient avant de le tuer. Les deux hommes furent, pour une fois, conduits jusqu'au procès, mais le jury exclusivement blanc les acquitta.

⁴ *Les Racines du ciel*.- p. 415.

Gary rend présentes ces émeutes populaires en soulignant les transformations qui s'opèrent au sein des structures établies des quartiers concernés. Une transformation de la structure habituelle de la ville indique un dysfonctionnement. Le Hilton de Washington, lors des émeutes consécutives à la mort de Martin Luther King, change ainsi d'univers ; quittant le monde urbain, il se métamorphose en « paquebot de luxe à la dérive »¹ égaré loin de son environnement naturel. La métaphore maritime se retrouve dans *Tulipe* où, lors d'un grand rassemblement, « la 152^e rue avait été interdite à la circulation des voitures »², et la foule qui remplace les véhicules dans les rues « [bouillonne] comme une eau inquiète »³. La ville perd alors son identité rassurante et quotidienne, en étant transportée dans une autre dimension.

Peu de temps après les émeutes de Détroit, en août 1943, c'est au tour du ghetto de New York, Harlem, de se révolter : « à New York, une rumeur de meurtre déchaîna la fureur destructrice de la population harlémitte »⁴. Un policier blanc ayant touché d'une balle dans le bras un soldat noir, la foule s'empara de l'histoire et, bientôt, le policier fut accusé d'avoir tué un homme noir. Sur cette fausse rumeur, l'émeute est lancée. Même si *Tulipe* se déroule en 1946, on peut y trouver un écho de ce soulèvement populaire, transformé pour intégrer le conte parodique : un groupe de parents juifs se retrouve dans la rue à attendre l'apparition miraculeuse de Tulipe promise par le jeune Tim Zyskind. Ils sont rejoints par Doodle, un garçon noir qui « ne s'était pas réveillé à temps »⁵ et « arrivait en courant, espérant de voir encore quelque chose du spectacle promis par Tim ». La vue de ces adultes « à demi vêtus et irrités » l'effraie, et il pousse un hurlement. Qui alerte « un nègre qui passait par là, un certain Mike-le-Lourd, un ancien champion de boxe retiré du ring ». Il n'en faut pas plus pour que l'émeute soit lancée : Mike frappe le premier coup, pour « apprendre à ces sales Juifs à attaquer un enfant américain », en vingt minutes, « la nouvelle colportée par Mike : "les Juifs attaquent les enfants nègres", se [répand] dans Harlem », puis la réponse de « la grosse Mrs. Baumgartner : "les nègres violent les femmes blanches" [fait] le tour du quartier », les vitrines sont brisées, les blessés affluent dans les hôpitaux. Ces quelques rumeurs suffisent à soulever Harlem et Gary montre, à travers ces quelques pages, l'absurdité en même temps que l'inéluctabilité du processus qui conduit, par une accumulation de clichés, d'un incident anodin à un événement de grande envergure.

¹ *Chien Blanc*.- p. 76.

² *Tulipe*.- p. 155.

³ *Ibid.*

⁴ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Paris : Complexe, 1994.- p. 82.

⁵ *Tulipe*.- p. 97.

Les voisins tranquilles jouent soudain un rôle différent, se découvrant des animosités qu'ils n'éprouvaient pas la veille, et la ville est le centre et le témoin de leurs manifestations violentes.

Le nouveau visage de la ville se manifeste également par une présence accrue des forces de l'ordre, qui soulignent que ces bouleversements ne sont pas habituels. Mais la police est impuissante face à ces marées humaines. À New York, dans *Tulipe*, « deux cordons de police [s'efforcent] en vain de contenir les pèlerins qui [affluent] des rues voisines »¹ tandis que, dans le Washington de *Chien Blanc*, la police est à son tour dépassée et la répression prend une forme encore plus écrasante : une mitrailleuse est placée sur les marches de la Maison-Blanche, et Gary en souligne l'incongruité : « Rien ne donne plus une impression d'impuissance qu'une pauvre mitrailleuse pointée vers la rue à l'entrée du centre vital de la plus grande et plus puissante démocratie du monde. »²

Cette dépossession de la ville par ceux qui, d'habitude, s'y sentent en position de force trouve une deuxième illustration dans le fait qu'elle met en avant une portion de la société perçue comme invisible. Les Noirs américains sont envisagés comme les auxiliaires utiles mais non incarnés de la vie quotidienne. Ce sont les employés de *Chien Blanc*, les cireurs de chaussures de New York³, les employés du Hilton de Washington, cantonnés à des tâches où ils agissent, travaillent, mais n'existent pas en tant qu'hommes séparés de leur fonction. L'Amérique est effrayée de découvrir que ses villes peuvent se remplir de Noirs en colère. Les employés effacés et polis osent clamer leur révolte : « L'Amérique, qui connaissait "ses" Noirs, brusquement, ne les reconnaît plus, et la peur suit. »⁴

On peut d'ailleurs remarquer la différence entre la description du mai 68 parisien et celle des émeutes américaines. À Paris, Gary joue et s'amuse. La ville semble lui appartenir, il en connaît les codes et peut allègrement les détourner. Les étudiants qui, « dans un immense élan de sincérité »⁵, mettent Paris « toutes tripes dehors »⁶, sont dépeints avec une tendresse non dépourvue d'ironie ; loin de la gravité des émeutes de Los Angeles ou de Washington, la révolte a un air plus léger, plus inoffensif, « une bleuette »⁷. C'est un jeu auquel Gary participe de bon gré, dans lequel il se met en scène comme un acteur, écrivant lui-même ses

¹ *Id.*- p. 155.

² *Chien Blanc.*- p. 77.

³ Profession d'Oncle Nat, dans *Tulipe*. Oncle Nat, comme nous l'avons vu, est bien un Noir dans la version de *Tulipe* de 1945, mais, dans celle de 1970, il est un Juif déguisé en Noir. (*Tulipe.*- p. 32.)

⁴ *Chien Blanc.*- p. 78.

⁵ *Id.*- p. 173.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.*- p. 181.

répliques sur les murs de la ville¹, changeant de costumes pour interpréter des rôles différents et traverser Paris revêtu d'un costume de grand résistant² ou de gauchiste.

II.B.3. L'imaginaire de la peur

La ville américaine, habitée par les luttes pour les droits civiques, théâtre des affrontements, n'est pas un lieu calme et rassurant. L'impression générale est celle d'un danger qui rôde dans la ville, un danger qui, à Los Angeles, prend la figure du Noir américain : « Une forte proportion de crimes dans les villes ont pour auteur des Noirs et, depuis Watts, les gens les "mieux intentionnés" à leur égard prennent des précautions »³, note Gary. Tout Noir devient un suspect potentiel, un agresseur en puissance. L'imaginaire de la peur qui en découle conduit à une relecture de la ville : au lieu d'être un lieu d'habitation, un espace de vie et de promenade, Los Angeles est perçu comme dangereux. La traversée de la ville doit ainsi être réduite à son minimum. C'est ce que constate Gary en explorant la nature environnante, y notant avec une touche d'ironie tragique, le changement qui s'est opéré depuis peu :

Ces collines couvertes de maquis étaient alors un lieu de promenade favori des amoureux de la nature et des amoureux tout court [...]. Le taux de criminalité monte de soixante-dix pour cent chaque année dans les grandes villes américaines. Vous n'avez qu'une chance pour mille d'être lardé de coups de couteaux, mais dans ces rapports exclusifs que chacun s' imagine avoir avec le destin, on se sent personnellement visé...⁴

Les environs de Los Angeles paraissent d'autant plus effrayants que les vastes maisons y sont isolées : l'inconnu, l'indéfini entoure l'espace privé, et de cet inconnu, tout – le pire, de préférence – peut surgir. Lloyd Katzenelenbogen vient donc proposer à Gary de s'occuper de Batka : « Je voulais simplement vous proposer de prendre votre chien chez moi. Ma femme et moi vivons seuls dans une maison assez isolée et... »⁵. C'est dans cette perspective que le rôle de Batka, le Chien Blanc, trouve sa justification. Avec un chien dressé précisément pour attaquer cette population noire qui effraye tant, la peur diffuse s'estompe. Keys décrit en ce sens la nature du dressage du chien, en restituant la logique des discours racistes qui lui ont donné naissance : « avec un chien de garde comme ça, votre épouse blanche peut dormir sur ses deux oreilles quand vous n'êtes pas là. Personne ne viendra la violer. »⁶

¹ *Id.*- p. 174-175.

² *Id.*- p. 193.

³ *Id.*- p. 150.

⁴ *Id.*- p. 30.

⁵ *Id.*- p. 150.

⁶ *Id.*- p. 23.

La voiture, dans une ville qui lui est dédiée, constitue une protection supplémentaire par rapport au statut de piéton. À Los Angeles, où la présence humaine est dissimulée dans les maisons, dans les voitures, les collines de Hollywood sont vides de piétons : « aujourd'hui les gens traversent ces lieux déserts en quittant rarement leur voiture »¹, remarque aussi Gary, de même pour le centre de la ville, où « les grandes avenues sans trottoirs bordées de palmiers sont désertes, seules les autos sont habitées »². À Washington, Gary circule donc au milieu des émeutes à l'intérieur de la voiture envoyée par Red, protégé par la présence de son ami, qui est noir et activiste. Les vitres de la voiture s'apparentant à un écran de télévision où tous les événements défilent sans être véritablement menaçants. Conduit par des guides zélés, Gary peut être témoin de scènes de pillages, comprendre le caractère flou des motivations de la jeunesse, assister de loin à un discours de Stockeley Carmichael. Le choix du refuge depuis lequel observer le monde est important : un journaliste, Selvin Dressler, a opté pour un refuge solitaire et, isolé au milieu de la foule révoltée, il a été « poignardé dans une cabine téléphonique, alors qu'il prenait des photos »³.

Mais lorsque le danger s'intensifie, la protection d'une voiture semble dérisoire ; à Washington, alors que la ville se soulève après l'assassinat de Martin Luther King, les touristes blancs se réfugient dans leurs chambres d'hôtel, n'osant plus sortir. Mais l'hôtel n'est pas suffisant, il leur rappelle qu'ils sont ailleurs, où tout peut arriver. C'est ainsi que Gary entend au détour d'un couloir cette exclamation : « I want to go home. I want to get out of here »⁴. Et les touristes quittent le Hilton, « attendant que les autocars les emportent vers des avions »⁵ ; la fuite organisée se fait d'espace clos en espace clos, de l'hôtel à l'autocar, de l'autocar à l'avion, jusqu'au but final : la maison, le chez-soi, cet endroit qui est « notre coin du monde »⁶, où la ville est au mieux tenue à une distance rassurante – et ce d'autant plus que leur lieu d'habitation est distant du lieu des émeutes, dans une ville suffisamment lointaine pour justifier ces nombreux moyens de transport successifs.

Pour répondre aux agressions, la population américaine se barricade, s'enferme, cherche la protection rassurante des lieux clos. Les maisons elles-mêmes sont entourées de systèmes de protection qui éloignent les menaces de la ville. Les grilles et barrières existent certes en dehors de la question noire, mais, dans ce contexte, elles matérialisent la séparation entre

¹ *Id.*- p. 30.

² *Id.*- p. 19.

³ *Id.*- p. 76.

⁴ « Je veux rentrer à la maison. Je veux partir d'ici. » (*Id.*- p. 78.)

⁵ *Id.*- p. 76.

⁶ Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 24.

Noirs et Blancs. Gary rappelle avec une ironie désabusée cette omniprésence nécessaire des barrières lorsqu'il se penche sur la maquette de son ami Stas. Celui-ci, atteint d'une grave maladie, bâtit une ville imaginaire dans son garage, « un mélange de plastique et d'acier avec un rêve déchirant, un besoin de beauté et de perfection plus fort que la maladie qui le mine »¹. Gary l'aide un moment, « [s'attelant] à sa Maison de la Culture avec vue sur la mer »² mais le projet, trop utopique dans sa perfection, finit par le décourager et il « le laisse se masturber tout seul »³. Lors d'une deuxième visite, la ville idéale a pris de l'ampleur et rassemble tous les espoirs de son créateur, mais Gary en indique les failles, ce qui fait qu'elle reste une simple maquette : « Ça manque un peu de prisons, et ton stade devrait être entouré de fils de fer. »⁴. La conception idéaliste de l'architecte en herbe ne pourrait correspondre à la réalité qu'à ce prix.

La demeure de Gary à Beverly Hills est elle aussi un lieu fermé, potentiellement protégé contre les attaques extérieures. Pour Gary, qui n'envisage pas l'entrée de visiteurs noirs comme une intrusion dangereuse, la protection s'établit dans l'autre sens : les portes servent à protéger les visiteurs des attaques de Batka. La « vieille hospitalité américaine »⁵ vient se heurter à ces barrières qui la remettent en question. Chien Blanc, représentant la difficulté des relations entre Noirs et Blancs, est associé à une dialectique de l'ouverture et de la fermeture, les attaques du chien devant être contenues par des portes fermées. Batka entre dans le texte par une porte ouverte, « revendiquant ce droit d'asile qui est inscrit depuis toujours dans les rapports des hommes avec leurs compagnons d'infortune »⁶ et autorise, pendant les jours qui suivent, « de nombreuses visites »⁷ sans réagir. Les premiers visiteurs noirs, qui révèlent la nature cachée de l'animal, accompagnent l'entrée dans le texte non plus de portes ouvertes et de visites sans encombre mais de barrières, de séparations et d'affrontements contenus. L'employé noir qui réveille le premier la fureur de Batka se tient « de l'autre côté de la grille »⁸, tandis que Batka « se [jette] contre le portail » qui les sépare. L'accueil tout aussi violent que Batka réserve au livreur noir qui lui fait suite contraint Gary à « refermer la porte d'un coup de genou »⁹, inaugurant les nombreux endroits où le chien sera par la suite enfermé et révélant la distance que la peur crée entre

¹ *Chien Blanc*.- p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 122.

⁵ *Id.*- p. 107.

⁶ *Id.*- p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*- p. 13.

⁹ *Id.*- p. 16.

Noirs et Blancs : comme le signale Bachelard, « le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref que le geste qui ouvre »¹. Batka sera ainsi tout à tour enfermé dans une cage², derrière des portes, dans une voiture³ ou « dans le garage »⁴ pour, dans un mouvement inversé, protéger l'extérieur de ses attaques. L'ambivalence des relations entre Blancs et Noirs transparaît dans cette image de Gary auprès d'un Batka en cage, ressentant à la fois la dureté du « fil de fer » de la cage et la douceur de « la langue chaude »⁵ du chien.

Face à ces portes fermées et à la cage qui enferme Batka, Gary « [n'a] pas la clef »⁶. Keys, le « maître des clefs »⁷ du zoo auquel est confié Chien Blanc, est celui qui, symboliquement, possède les clefs de sa guérison, chargé par Gary de « prouver que c'est guérissable »⁸. Mais le gardien n'ouvre des portes que pour en fermer d'autres. Le texte s'achève sur une nouvelle porte ouverte, que Batka ne franchit pas de manière positive : Gary, se rendant chez Keys note que « la porte est ouverte »⁹ juste avant de voir le nouveau Chien Noir attaquer l'homme blanc qui l'accompagne, ses « crocs [cherchant] la gueule de l'homme »¹⁰.

III. Les incohérences de la société américaine

III.A. La question de la différence

III.A.1. La singularité du Noir américain

Dans la société esclavagiste puis ségrégationniste américaine, une ascendance noire même lointaine suffisait à assurer la mise à l'écart d'une personne alors que, de manière plus ou moins précise, « acculée à la nécessité de définir le "Nègre", la loi rangeait dans cette catégorie toute personne ayant au moins un huitième de "sang noir" »¹¹. Selon ce point de vue, la présence de sang noir était envisagée comme une tare insurmontable soigneusement

¹ Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 78.

² *Chien Blanc*.- p. 21.

³ *Id.*- p. 112.

⁴ *Id.*- p. 29.

⁵ *Id.*- p. 20.

⁶ *Id.*- p. 21.

⁷ *Ibid.* « Keys », en anglais, signifie « clefs ».

⁸ *Id.*- p. 37.

⁹ *Id.*- p. 316.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nicole Bacharan.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Bruxelles : Complexe, 1994.- p. 28.

dissimulée par ceux qui voulaient être reconnus comme Blancs. Willie Bauché, maître dans l'art de la dissimulation, s'associe à cette tendance en prétendant qu'

il avait un quart de sang noir qu'il cachait soigneusement. Ses cheveux frisaient un peu et il y avait, dans ses traits, une certaine rondeur qui était connue comme un lointain écho des masques africains – mais personne ne s'en doutait. C'est peut-être ce qui expliquait sa mythomanie : ce besoin d'enfouir constamment quelque chose, de brouiller les pistes.¹

Il joue ainsi avec certaines formes de racismes, en choisissant quelques traits vaguement stéréotypés qui pourraient accréditer son récit ; ce secret honteux n'en est en fait pas un, puisqu'il finit par conclure que « d'ailleurs, il n'avait pas de sang noir, il inventait cela aussi »². Jusqu'à son démenti, l'explication exposait, en la parodiant, ce qui aurait pu être une interprétation psychanalytique de son goût pour l'invention. Gary se moque ainsi autant des analyses de ceux qui cherchent à interpréter à tout prix la nature d'un homme, que des regards scrutateurs de ceux qui guettent des signes d'une ascendance noire.

Dans *Tulipe*, ce principe de suspicion est poussé à l'extrême puisque plusieurs membres de l'équipe de la rédaction du journal *La Voix du peuple* sont présentés comme ayant du « sang nègre », alors même que les indices utilisés pour parvenir à cette conclusion sont variés et contradictoires. L'équipe comprend notamment Jefferson « Flaps », « un petit nègre chauve »³, et deux journalistes qui ont en commun de paraître avoir, de manière apparemment transparente, du sang noir : Biddle « avait beau cacher son visage, ses ongles, les carreaux excentriques de sa veste, tout en lui criait le sang nègre »⁴ tandis que Costello est décrit ainsi : « Ses cheveux étaient presque lisses, ses lèvres très minces, mais ses pommettes, ses yeux, son teint mat, tout en lui criait le sang nègre. »⁵ La répétition des formules est déjà un signe de cliché. Les deux portraits jouent avec les stéréotypes en associant des éléments communément cités par les propagandes racistes à des éléments aux connotations *a priori* plus neutres. L'ensemble souligne moins l'appartenance des personnages à une quelconque communauté noire que les tentatives de certains d'en identifier les membres potentiels, tournant en ridicule leurs possibles dénégations. Même le chien de l'un des journalistes est soupçonné de partager ces origines douteuses, dans un dialogue entre Flaps et Grinberg, deux des journalistes :

- De quelle race est-[il] ? demanda Flaps.
- Ça va, dit Grinberg. Laisse les races tranquilles.
- Poupard irlandais ? Fox à poil mou ? Juif allemand ?

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 57.

² *Ibid.*

³ *Tulipe*.- p. 34.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 36.

- Il n’a pas de sang nègre. C’est tout ce qui compte.
- En cherchant bien, dit Flaps.
- C’est un Aryen, dit Grinberg. J’ai des papiers qui le prouvent.¹

Flaps et Grinberg se font, dans ces échanges de répliques, l’écho de l’ironie garyenne, en transposant les préjugés racistes sur les races canines. Cette interrogation sur les origines trouve évidemment d’autres échos à l’ombre de la Shoah. Une persécution en rappelle une autre, et la suspicion généralisée évoque les excès qui risquent de lui succéder.

Pour les regards extérieurs, la couleur de peau des personnages noirs constitue un élément central et souvent réducteur. Elle est le premier trait qui sert à décrire O’Hara, dans *La Tête coupable* : « L’homme était un Noir »² est la phrase qui signe son apparition dans le texte. Son nom, O’Hara, n’est mentionné que dans un deuxième temps, juste avant sa fonction : « Le Noir, qui s’appelait O’Hara et était un tireur d’élite, leva à nouveau le fusil à lunette. »³ Son identité se construit progressivement, en partant de l’élément qui le définit tout d’abord aux yeux des autres, la couleur de sa peau. Son patronyme est d’ailleurs paradoxal : d’origine irlandaise, il évoque la Scarlett d’*Autant en emporte le vent* ; en adoptant le nom de cette belle du Sud, le personnage souligne le changement de statut des Noirs qui, d’esclaves dans le roman de Margaret Mitchell peuvent devenir des figures plus intégrées dans la société comme ce nouvel O’Hara noir. Et, si c’est l’homme, O’Hara, qui est ensuite tué, son corps immobile est réduit à son apparence, à sa couleur : son collègue déplore la mort de O’Hara, mais voit « le cadavre du Noir à côté de lui »⁴. La couleur de sa peau est particulièrement mise en avant parce qu’elle définit sa place dans la société. Le personnage n’est en effet pas simplement l’un des multiples tireurs d’élite des services secrets américains, il est « le seul tireur d’élite nègre que la C.I.A. pouvait se targuer de posséder ». Une spécificité utile qui transforme l’agent en atout symbolique pour l’organisation, à laquelle il sert d’alibi :

Au moment où les Noirs américains luttèrent pour l’égalité des droits, la présence d’un tueur nègre dans ses rangs mettait la C.I.A. à l’abri des accusations de racisme.⁵

Dans une société où la ségrégation est lente à disparaître, les personnages noirs établissent continuellement des précédents. Déjà dans *Tulipe*, le petit Doodle se distinguait en étant

¹ *Ibid.*

² *La Tête coupable*.- p. 319.

³ *Id.*- p. 320.

⁴ *Id.*- p. 323.

⁵ *Id.*- p. 330.

« le seul nègre de la bande »¹. La C.I.A., qui accueille avec O'Hara son premier tireur d'élite noir, ajoute, dans *Charge d'âme*, un autre personnage noir dans une fonction importante. Il apparaît dans l'énumération des membres de l'état major du Président : « Les professeurs Skarbinski et Kaplan, le général Franker, Russel Elcott, Gardner, le premier Noir à la tête de la C.I.A., Roden, le patron du Pentagone. »² La couleur de la peau du personnage et le précédent qu'il établit sont mis, dans l'énumération, sur le même plan que les fonctions des personnages blancs. La fonction de Gardner est donc avant tout d'être noir. La présence des Noirs est particulièrement remarquée dans des positions jusqu'alors occupées par des Blancs, et cette singularisation des personnages souligne l'imperfection de leur intégration.

En leur donnant une identité, la couleur de leur peau pourrait également donner un sens à leur vie. Avec un certain cynisme, la jeunesse perdue d'*Adieu Gary Cooper* envie les Noirs américains qui n'ont pas à s'interroger vainement sur leur place dans le monde, puisqu'ils luttent quotidiennement pour l'affirmer :

Si vous étiez un Noir aux États-Unis ou un intouchable en Inde, vous saviez très exactement de quoi il s'agissait pour vous, mais si vous étiez des jeunes Blancs bourrés de diplômes et bien informés, c'était beaucoup plus difficile.³

Cette position paradoxale est aussi ironique ; en soulignant par antiphrase les difficultés rencontrées par les Noirs américains, elle évoque de manière parodique la quête désespérée de sens d'une jeunesse en perte de repères.

III.A.2. L'illusion de l'altérité

Le racisme rejoint, au cœur de l'Histoire, d'autres tragédies dans lesquelles l'aspect le plus négatif de l'être humain se manifeste. Gary et ses personnages, dotés, à la manière des Fleury dans *Les Cerfs-volants*, d'une « mémoire historique »⁴, ne peuvent oublier ce passé indissociable de l'histoire humaine. Gary se présente, dans *Chien Blanc*, comme responsable, en tant qu'homme, des actes commis par les autres hommes. Sa culpabilité naît de l'acceptation de son statut d'être humain. La découverte de la nature du chien qu'il a

¹ *Tulipe*.- p. 90.

² *Charge d'âme*.- p. 149.

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 88. Cette affirmation est déclinée par plusieurs personnages, autant par Jess qui affirme que « les Noirs, chez nous, ont tous une raison de vivre » (*Id.*- p. 137.) que par Paul qui regrette, dans la version américaine du texte, de ne pas être un Noir américain : « I wish I were an American Negro, at least they can think they've got something to live for. » (« J'aimerais être un Noir américain, eux au moins peuvent penser qu'ils ont une raison de vivre. » (*The Ski Bum*.- p. 97.))

⁴ *Les Cerfs-volants*.- p. 20.

adopté, qui déteste les Noirs parce qu'un shérif blanc lui a appris à le faire, est une souffrance pour Gary, qui se sent personnellement responsable devant cet acte raciste :

J'étais en train de crever, intérieurement. Parce que c'était moi qui l'avais dressé ce chien. La phrase fameuse de Victor Hugo a une réciproque : « Quand je dis *vous*, c'est aussi de *moi* que je parle." Il y a une jolie chanson : *Tea for two, and two for tea*, et on peut en faire une autre : "Moi c'est vous, et vous, c'est moi." Même que ça a un titre : la fraternité. Pas moyen de ne pas en être. Il n'y a pas de sortie de secours.¹

Parce que, comme le dit Ludo, le « côté inhumain fait partie de l'humain »² et que « tant qu'on ne reconnaîtra pas que l'inhumanité est chose humaine, on restera dans le mensonge pieux »³, les actes commis envers un homme rendent tous les autres coupables. La « tête coupable » de Gengis Cohn tient autant à ce sentiment d'ordre général qu'à ses actes particuliers. Parmi les éléments qui lui font interroger la nature humaine, le racisme figure évidemment en bonne place :

Cohn ne dort pas. Il passa la nuit à lutter contre les vagues successives qui déferlaient sur lui du fond de l'Océan. Celles du XX^e siècle faisaient le plus de dégâts [...]. La vague des enfants cathares exterminés par Simon de Montfort déferla sur lui peu avant l'aube, précédée de la vague d'Auschwitz et suivie de celle des esclaves nègres que Cohn se reprochait d'avoir vendus au marché de La Nouvelle-Orléans, cependant qu'Hiroshima flottait sans couler, comme un bouchon, sur l'écume de l'Océan [...].⁴

La vente d'esclaves aux États-Unis n'appartient pas seulement à la mémoire collective américaine, elle constitue un Mal humain et son image peut donc être gravée en tous ceux qui ont suffisamment d'empathie pour ne pas sombrer dans une indifférence généralisée : « on est homme, ou on ne l'est pas, et lorsqu'on en est un, on est évidemment aussi tous les autres. »⁵

Florian, l'image de la Mort qui accompagne Lili, l'Humanité, dans *La Danse de Gengis Cohn*, insiste sur la responsabilité de sa compagne dans des actions telles que celles-ci :

Les humanistes, ça ferme toujours les yeux au bon moment, quand elle se montre sous son vrai jour. Après, ils disent : c'est pas elle, c'est les nazis ! C'est pas elle, c'est Staline ! C'est jamais elle, elle n'est jamais dans le coup pour eux.⁶

L'histoire américaine, avec sa succession de situations troublées, qui jalonnent autant le passé que le présent, contribue donc à la remise en question opérée par certains idéalistes comme Tulipe et Johnnie. Les manifestations violentes du racisme américain constituent

¹ *Chien Blanc*.- p. 22.

² *Les Cerfs-volants*.- p. 265.

³ *Ibid.*

⁴ *La Tête coupable*.- p. 252.

⁵ *Id.*- p. 276.

⁶ *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 245.

l'une des étapes qui conduisent à l'affirmation de Johnnie : « mes larmes sont toutes mortes ». Avec elles, il a perdu les dernières traces de son innocence :

Il y en a une qui fut tuée à Budapest, écrasée par les tanks. Une a été lynchée à Little Rock, parce qu'elle avait du sang noir. Une autre a été asphyxiée dans une chambre à gaz avec Chessman, plusieurs ont péri en Algérie, au Congo, à Cuba, en Afrique du Sud, et les dernières se sont évaporées aux Nations Unies...¹

Évoquant les maux de l'humanité, le Noir américain victime de persécutions devient, dans *La Tête coupable*, une nouvelle incarnation du Christ. Cohn, qui le rencontre « à Détroit au cours des premières émeutes raciales de l'été 1966 »², tente de le sauver, pour éviter qu'il soit une nouvelle fois sacrifié. Le Noir américain qui croise le chemin de Cohn devient un archétype de la souffrance humaine, il témoigne, par sa simple présence, des injustices subies par toute une partie de la population ; même s'il « ne [faisait] que passer », il était, pour Cohn, accompagné d'une pancarte proclamant « Tous les hommes sont des frères »³. Le rapprochement symbolique entre le Noir américain – qui ne comprend rien aux allusions de Cohn et à son insistance à l'appeler Jésus – et le Christ engage un peu plus la responsabilité humaine dans la question du racisme.

La particularité du Christ, comme le souligne Firyel Abdeljaouad, est que, né d'une femme mais par immaculée conception, il échappe aux caractéristiques proprement humaines et « il est ailleurs, il est autre »⁴. Cette différence constitue justement l'une des caractéristiques apparentes du Noir américain, singularisé par sa couleur de peau. À Gengis Cohn qui apprend dans le journal que « les blancs avaient lynché un noir dans le Mississipi »⁵, Rabbi Zur fait ainsi une leçon rassurante sur les sources du racisme. Le racisme, selon Rabbi Zur, trouve bien son origine dans la couleur de peau des Noirs, mais pas pour les raisons attendues : les Blancs rejettent les Noirs parce qu'ils leur envient leur différence, qui signale qu'ils pourraient, eux, ne pas se confondre avec la masse indifférenciée des êtres humains qui composent cette humanité imparfaite. Les relations entre Noirs et Blancs sont revues par le rabbin selon cette nouvelle perspective, suivant une explication paradoxale :

¹ *Johnnie Cœur*.- p. 19. L'Américain Caryl Chessman fut, en 1958, condamné à mort pour de multiples agressions ; clamant son innocence, il écrivit plusieurs livres pour s'en défendre, qui connurent un succès international et nourrirent le débat contre la peine de mort. Après avoir réussi à repousser son exécution pendant douze ans, il est finalement envoyé à la chambre à gaz en 1960.

² *La Tête coupable*.- p. 150.

³ *Id.*- p. 152.

⁴ Firyel Abdeljaouad.- *Les figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar : Ou comment le vif saisit le mort*.- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2002.- p. 431.

⁵ *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 305.

[Avec] leur peau noire, on voit tout de suite qu'ils sont *différents*. Alors, évidemment, les autres, ceux qui savent bien qu'ils sont des hommes à part entière, se sentent insultés, humiliés et envieux, et ils tuent parfois un noir pour forcer les autres à capituler et à accepter la fraternité, les obliger à devenir des hommes à part entière. Cette idée que les noirs sont différents, il y a des blancs que ça rend fous d'envie, ils ne peuvent pas accepter que certains ont eu la chance d'y couper.¹

Les mesures prises par les Blancs racistes viseraient donc à faire descendre les Noirs jusqu'à la bassesse humaine dans laquelle eux-mêmes évoluent. Un but qui, conclut-il, ne saurait tarder à être atteint :

Bientôt les noirs vont capituler parce qu'on les soumet à une telle propagande qu'ils commencent à perdre espoir et se croient déjà des hommes à part entière : bientôt, ils vont même réclamer ça à cor et à cri, et c'est ainsi que les racistes auront le dernier mot.²

Par son renversement des analyses habituelles, Rabbi Zur revisite ironiquement l'histoire des relations entre Blancs et Noirs, mais cet espoir qu'une partie de l'humanité puisse encore être différente n'est toutefois qu'une étape que les autres personnages finissent par dépasser. Vouloir élever le Noir sur un piédestal conduit à une nouvelle forme de racisme, qui refuse de voir en lui ce qu'il est tout d'abord : un homme.

L'altérité des Noirs américains, sur laquelle reposent les discours racistes, n'est qu'une illusion, qui déçoit ceux qui aimeraient justement découvrir un homme différent. La différence est un espoir pour tous ceux que la condition humaine ne satisfait pas, qui rêvent d'un avenir meilleur pour l'humanité. Stéphanie, dont le petit ami était noir, espérait ainsi trouver en lui plus qu'un homme : « comme il s'agissait d'un Noir, je pensais qu'il pourrait être *différent* »³. Mais cette différence n'est qu'un vain espoir, du « pur racisme »⁴, finalement. Alan Donahue exprime, avec ironie, les mêmes regrets : « Mes illusions sudistes sur la race noire sont en train de foutre le camp. J'avais l'espoir qu'ils étaient vraiment différents, mais je ne sais plus »⁵ – ces regrets étaient ceux de sa fille dans *The Ski Bum* : elle ne comprenait pas l'envie des Noirs américains d'être confondus avec le reste de l'humanité⁶.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Adieu Gary Cooper*.- p. 101.

⁶ « If you take my illusions about the Negro race away from me, the hope that they are just a little different, then I don't know, I really don't know. I fully understand, of course, that they don't want to be loved any more, they are only human, after all. But equal rights : *tu te rends compte ?* Equal rights with whom ? With what ? I cannot imagine Ray Charles accepting equal rights, with the sort of rights there are around. The worst indignity we have done the Negroes is that we made them so keen to share what we've got, what we are doing and what we are. » (« Si tu m'enlèves mes illusions sur la race noire, l'espoir qu'ils sont juste un petit peu différents, alors je ne sais pas, je ne sais vraiment pas. Je comprends tout à fait, bien sûr, qu'ils ne veulent

Répondant à l'omniprésence des Noirs dans l'actualité américaine, plusieurs personnages mettent alors en avant leur indifférence à leur égard ; ils refusent de s'en préoccuper parce qu'ils ne les voient pas autrement que comme des égaux. Hommes comme eux, ils ne sont pas dignes d'un intérêt particulier. Gary, dans *La Nuit sera calme*, résume cette certitude que partagent, à sa suite, de nombreux personnages :

Finally, what's it all about, these Negroes, for example? Nothing. I have nothing to do with them, they're not different. But since I'm a sufferer, they hurt my stomach.¹

La situation américaine oblige en effet à reconsidérer cette volonté d'indifférence. Mis à l'écart par les discours et actes racistes, les Noirs ne parviennent pas à se fondre dans la masse de leurs compatriotes. Lenny qui, dans *Adieu Gary Cooper*, manifeste son désintérêt pour ses semblables quels qu'ils soient, voit dans l'injustice faite aux Noirs américains une raison supplémentaire de quitter le pays puisque leur situation le force à réagir et à sortir de l'aliénation qu'il recherche :

Take the Negroes. I have nothing to do with Negroes. They're not different. Well, in the U.S.A., they made me crazy, the Negroes, because of the way they treat them down there. Finally, I have no idea, it's just like they treat them.²

Lenny se fait ici le porte-parole direct de Gary, qui reprend exactement ses propos dans *La Nuit sera calme*. Cet avis est également celui de Cohn qui « n'avait aucune raison de se préoccuper du sort des Noirs. Les Noirs étaient des hommes comme les autres. Il n'avait aucune raison de leur vouloir du bien. »³ Cette volonté d'égalité, qui rejoint les convictions de Gary, n'est toutefois pas partagée par tous les pans de la société, où un groupe ne trouve souvent sa place qu'au détriment d'un autre.

III.B. Les différentes formes de racisme

III.B.1. Une fraternité choisie

Alors même que les États-Unis se sont posés en défenseur de la liberté en entrant aux côtés des Alliés dans la Seconde Guerre mondiale pour lutter contre l'Allemagne nazie, la société

pas être aimés plus, ils sont simplement humains, après tout. Mais l'égalité des droits : *tu te rends compte ? L'égalité des droits avec qui ? Avec quoi ? Je ne peux pas imaginer Ray Charles acceptant l'égalité des droits, avec le genre de droits qui nous entourent. Le pire affront que nous ayons fait aux Noirs a été de leur donner à ce point envie de partager ce que nous avons, ce que nous faisons et ce que nous sommes.* » (*The Ski Bum*.- p. 62.))

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 174.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 194.

³ *La Tête coupable*.- p. 152-153.

américaine de l'après-guerre est en effet loin d'être elle-même exempte de toute trace de racisme. Les victimes peuvent changer de rôle et faire à leur tour naître de nouvelles victimes ; leur statut n'est pas figé, comme le souligne Tzvetan Todorov :

[Les] victimes sont à plaindre et à secourir au moment de leur détresse ; mais cette expérience ne les immunise nullement contre la tentation de jouer elles-mêmes le rôle du malfaiteur ; l'expérience de victime ne vous accorde aucun privilège durable.¹

Un journal lu par oncle Nat dans *Tulipe* résume ce paradoxe par ses gros titres contradictoires :

On distinguait quelques titres : "Les Japs sont-ils des êtres humains ?" et plus bas : "Harry Truman déclare : Le racisme sera extirpé d'Allemagne et du Japon." Plus bas encore : "Émeutes racistes à Détroit. Quelques morts."²

Les trois titres illustrent, avec une distance ironique soulignée par les guillemets de citation, les paradoxes de discours nationaux racistes. Le jugement moral porté, dans le titre central, sur l'Allemagne et le Japon, les ennemis vaincus, est rendu inopérant par les deux citations qui l'entourent, où le visage raciste de l'Amérique est dévoilé. Les États-Unis sont, en ce lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en proie à la ségrégation, et continuent à vouer une haine farouche à leur ancien ennemi, le Japon. Déjà victime de discrimination aux États-Unis avant la guerre, la communauté japonaise américaine est encore plus ostracisée après l'attaque japonaise de la base américaine de Pearl Harbor en 1941, qui signe l'entrée des États-Unis dans la guerre. Les Japonais deviennent alors les ennemis nationaux. En 1942, l'importante communauté japonaise de Californie est même envoyée dans des camps d'internement³, qui resteront actifs jusqu'à la fin de la guerre. Même si, « en déclarant la guerre au totalitarisme nazi, l'Amérique prend la tête du combat des peuples contre une idéologie raciste »⁴, elle ne lutte pas de manière équitable contre toutes les formes de racismes. Une disciple de *Tulipe* lui transmet un message allant dans le même sens, s'indignant contre un certain type de racisme, tout en en défendant un autre. Amoureuse d'un G.I., elle proteste contre l'étroitesse d'esprit des parents de celui-ci :

¹ Tzvetan Todorov.- « Romain Gary : Géographie de la mémoire ».- *Romain Gary et la pluralité des mondes*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- p. 103.

² *Tulipe*.- p. 22.

³ « Le 19 février, le président signe l'*Executive Order 9066* qui transforme les États de l'Ouest en une zone militaire dont doivent être exclus les ennemis potentiels d'origine allemande, italienne et japonaise. Le 30 avril 1942, le général DeWitt ordonne l'évacuation des "ennemis", qui ne peuvent emporter que le strict nécessaire en matière d'hygiène et d'affaires ; ils ont une semaine pour vendre leurs biens immobiliers. En quelques semaines, 171 trains spéciaux transportent plus de 100 000 Japonais vers des camps construits par l'armée dans des zones isolées de l'Idaho, en passant par l'Utah jusqu'à l'Arizona. » (Philippe Jacquin, Daniel Royot, Stephen Whitfield.- *Le peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- p. 497.)

⁴ *Id.*- p. 381.

[Ses] parents refusent leur consentement, parce que j'ai du sang nègre dans les veines. Je suis d'une bonne famille, mon frère a été tué dans le Pacifique par les chiens jaunes. Nous avons pourtant fait cette guerre pour en finir avec les discriminations raciales.¹

Le personnage accumule les préjugés pour développer son argumentation bancale et ses propos, en citation directe, sont d'une ironie grinçante. Le message est d'autant plus cinglant qu'il est délivré en toute innocence par un personnage qui croit sincèrement répondre ainsi aux appels à la fraternité de Tulipe. L'opposition à l'ennemi, en temps de guerre, est justifiée par le combat lui-même ; la haine des Japonais au cours de la Seconde Guerre mondiale était un acte patriotique – les diverses formes de racisme trouvent toujours, dans le regard de ceux qui y adhèrent, des causes supérieures pour se légitimer. Cette conception particulière de la lutte contre les discriminations ouvre sur une spirale infinie, où chacun peut défendre ses sentiments fraternels tout en désignant un nouveau bouc-émissaire.

Pendant la guerre, les soldats parviennent à partager une certaine fraternité, qui trouve l'un de ses fondements dans la lutte contre un ennemi commun. La différence entre Noirs et Blancs, combattant côte à côte, s'estompe alors, mais c'est pour mieux souligner celle qui naît entre le camp américain et le camp ennemi. Cohn qui, dans *La Danse de Gengis Cohn*, s'incarne brièvement dans un G.I. américain en pleine guerre du Vietnam, illustre cette fraternité choisie que fait naître la guerre. Ses troupes sont noires, mexicaines ou portoricaines et lui font soupirer qu'« on peut dire ce qu'on veut, c'est tout de même quelque chose, la guerre, ça forge la fraternité »². Son discours est d'un tout autre style lorsqu'il évoque les Vietnamiens qu'il combat, qu'il s'exclame : « Il y a des Viets, dans le coin ? Qu'est-ce qu'ils foutent ici, ces enfants de pute ? »³ ou déclare :

Quatre de ces enclulés en train d'arroser à la mitrailleuse les gars de la première compagnie, ma meilleure ! Pute de merde ! Je saisis une grenade, je la décortique, je te la leur balance en pleine jaunisse, il n'en reste rien, pas un œil bridé, rien du caviar rouge pour fourmi idem !⁴

Son discours provocant reprend la vision manichéenne d'un G.I. stéréotypé⁵ qui divise le monde en deux camps, ses alliés et ses ennemis. Le rapprochement entre Cohn et ses soldats noirs s'établit donc contre les Vietnamiens : « la moitié [des soldats] sont des Noirs, au début, être commandés par un Juif, ça les faisait tiquer »⁶, mais Cohn « [gagne] leur

¹ *Tulipe*.- p. 83.

² *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 318.

³ *Id.*- p. 317.

⁴ *Id.*- p. 318.

⁵ La familiarité du langage des G.I. est également fréquemment mentionnée par Gary.

⁶ *Ibid.*

respect en trois ou quatre villages » détruits. Cohn, le juif persécuté, ressurgit un instant pour se demander si le pied d'enfant qui apparaît devant lui sur le champ de bataille pourrait être juif, avant de se rassurer : « Mais non, c'est impossible, toujours cette manie de la persécution, on voit tout de suite qu'il est jaune, ce pied, je peux dormir sur mes deux oreilles. »¹ Même s'ils se présentent comme des soldats de la liberté, ces G.I. montrent l'ambivalence d'un discours qui se veut démocratique mais qui ne parvient pas à s'ouvrir à tous.

Les Noirs américains, victimes de racisme, occupent, eux aussi, parfois le rôle inverse, reportant sur d'autres cibles le traitement dont ils sont victimes. *Chien Blanc* en donne de multiples illustrations, dont la première est celle apportée par la trame centrale du texte, où Keys, le dresseur noir, fait tout son possible pour que « Chien Blanc devienne Chien Noir »². Sa froide vengeance envers l'oppression que les Blancs ont fait subir aux Noirs consiste à reproduire les mêmes schémas, à utiliser les mêmes méthodes pour opprimer à son tour les Blancs. La dernière image qui est donnée de lui pousse cette logique à l'extrême et Keys regarde avec un plaisir non dissimulé le nouveau Chien Noir attaquer un ami de Gary. En cette ultime scène, le dresseur « ressemble à la gigantesque figure de proue d'un vaisseau de négrier »³. *Chien Blanc* est traversé par des images aquatiques et maritimes ; Gary, qui voit dans l'océan un « frère » y associe des valeurs positives. Du déluge initial au personnage de Carruthers surnommé Noé, en passant par le Hilton de Washington qui ressemble, en pleine émeute, à un paquebot échoué, le texte laisse entrevoir une possible action purificatrice de l'élément liquide. Mais Keys ne choisit pas, comme Noé, de sauver l'humanité confrontée au déluge et décide d'une autre voie, en devenant le capitaine du navire le moins glorieux qui soit. Tulipe rêvait également à un déluge capable de faire disparaître l'humanité viciée. Mais, pour oncle Nat, il s'agissait d'un rêve impossible, les hommes n'étant pas si faciles à éliminer :

Ça ne sert à rien, les déluges non plus, patron : on l'a bien vu. Il y a toujours un Noé quelconque qui fabrique une arche et puis ça y est, tout est à recommencer. Le Seigneur ne peut avoir l'œil à tout. Il y a trop de nègres dans son troupeau. Il fait un déluge, mais il y a toujours un Noé quelconque qui échappe à son regard. [...] Ce n'est pas un déluge qu'il nous faut, patron. C'est la révolte. La révolte, oui, c'est tout ce qui nous reste. Mais en cette saison humaine, nous sommes trop épuisés, trop hébétés par la défaite et la victoire. Nous ne sommes pas mûrs pour la révolte. Nous sommes juste bons pour la résignation.⁴

¹ *Id.*- p. 319.

² *Chien Blanc.*- p. 218.

³ *Ibid.*

⁴ *Tulipe.*- p. 99.

Les discours extrémistes des activistes noirs proposent des solutions radicales où la fraternité ne s'étend pas en dehors de la communauté noire. L'un des représentants de cet opprimé oppresseur est la figure du Noir antisémite, qui trouve à son tour une minorité à utiliser comme bouc émissaire. Cet antagonisme historiquement avéré apparaît par exemple lors des émeutes de Harlem dans *Tulipe* ou dans cette remarque de Cohn : « Aux États-Unis, les nègres ont déjà fait des pogroms, démolis des magasins juifs... Leurs extrémistes font des discours violemment antisémites... Il faut bien se défendre, quoi... »¹ Dans *Chien Blanc*, Gary déclarera avoir rencontré « [son] premier antisémite nègre »², un militant qui, dans ses discours, s'attaque violemment aux Juifs. Gary en conclut cyniquement qu'il est « heureux de constater que les Noirs ont besoin des Juifs comme tout le monde »³.

L'opposition plus générale contre tous les Blancs conduit d'autres groupes noirs à réclamer une sécession d'une partie du pays, « un "Israël noir", composé de deux ou trois États du Sud »⁴, ou à « se [déclarer] en faveur d'une ségrégation complète de la race blanche et de l'ouverture immédiate et sans conditions de la terre d'Afrique [...] à l'immigration de ses fils noirs »⁵, l'essentiel étant toujours de se chercher une identité contre celle associée à une majorité blanche. Dans *Chien Blanc*, Red va jusqu'à envisager la guerre du Vietnam comme une occasion idéale pour les Noirs d'apprendre l'art de la guérilla, pour pouvoir ensuite lutter efficacement contre les Blancs ; les causes de la guerre et les Vietnamiens tués importent peu : « les Vietnamiens, pour le moment, je m'en fous complètement. Les seuls frères que nous connaissons tant que la lutte durera, c'est les Noirs. »⁶

III.B.2. Les figures de la lutte

Les personnages d'activistes sont nombreux, notamment dans *Tulipe* et *Chien Blanc* : les deux textes, malgré leurs différences tant de forme que de contexte, ont en commun de s'appuyer sur des éléments historiques pour tracer le portrait de personnages engagés dans une lutte parfois violente. Dans *Chien Blanc*, les différents courants, des plus modérés aux plus virulents, sont, presque méthodiquement, mis en scène. Les Noirs américains dont Gary découvre les engagements sont avant tout caractérisés par les courants qu'ils représentent – les principaux mouvements qui s'illustrent dans ces années de lutte sont en

¹ *La Danse de Gengis Cohn*.- p. 146.

² *Chien Blanc*.- p. 147.

³ *Id.*- p. 148.

⁴ Romain Gary.- « Il y a quelques jours, Bobby me disait : "Je sais qu'il y aura un attentat tôt ou tard" ».- *Le Figaro*.- n°7393, 6 juin 1968.- p. 1.

⁵ *Tulipe*.- p. 63.

⁶ *Chien Blanc*.- p. 90.

effet évoqués dans le texte : les modérés pacifistes, représentés par Martin Luther King, les Panthères Noires (Black Panthers) ou les Musulmans Noirs (Black Muslims) dirigés par Elijah Muhammed, dont Malcolm X fut le bras droit jusqu'en 1964, un an avant sa mort. Ils composent, selon Kornel Huvos, qui analyse l'image de l'Amérique dans le roman français, un ensemble de

figurants désormais indispensables d'une littérature américaniste dont les masques sont aussi figés que ceux de la *commedia dell'arte* : Marshall McLuhan, Robert Kennedy, Malcolm X, Stokely Carmichael, les pasteurs King, Abernathy et Jess Jackson, les Béréts Verts et les Panthères Noires, la banque Chase Manhattan, la Mafia et la S.D.S.¹

Hors des nombreuses figures réelles qui apparaissent dans le texte, les personnages noirs sont désignés par leur fonction dans la société, comme les différents employés noirs, par des prénoms peu représentatifs, comme Jimmy², Terry³ ou Charley⁴, ou par des surnoms, comme « Keys » et « Red » – ces deux pseudonymes jouant un rôle symbolique : Keys est le porteur de clefs, réelles et métaphoriques, tandis que Red, le Rouge, est un surnom révolutionnaire, mais il était surtout celui de Malcolm X⁵. Réduits à ces identités simplifiées, les Noirs américains sont avant tout des symboles, qui viennent apporter l'illustration nécessaire à l'histoire racontée par Gary. Parmi les quelques exceptions figure un personnage que Gary rencontre chez Stas, qui n'est pas nommé au cours de leur conversation mais dans une postface à celle-ci où Gary pense pouvoir le rattacher à Alex Rackley, informateur du F.B.I. chez les Panthères noires – son nom est alors un nouvel élément à ajouter aux références et citations qui accompagnent le texte⁶. Un certain Peter Stewart bénéficie aussi d'un patronyme plus complet, parce que son nom est un élément important de sa nouvelle identité stigmatisée par Gary : Peter Stewart vient de se convertir à l'islam et s'est rebaptisé Saïd Mektoub⁷.

¹ Kornel Huvos.- « Vers un renouveau du "mirage américain" dans les lettres françaises ».- The French Review.- vol. XLVII, n°2, décembre 1973.- p. 299.

² *Id.*- p. 24.

³ *Id.*- p. 51.

⁴ *Id.*- p. 166.

⁵ Il pourrait s'envisager comme un hommage du personnage à Malcolm X, puisque « Red », le nom par lequel Gary le désigne, est en fait « le prénom du dernier-né et onzième de ses enfants ». (*Id.*- p. 80.)

⁶ « Je n'ai entendu le nom du malheureux qu'une fois : c'était peut-être bien Rackley, mais ce pourrait être aussi bien Rigley, ou quelque chose d'approchant. Je ne suis sûre que du prénom : c'était Alex. Et le cadavre d'un certain Rackley, vingt-trois ans, portant des marques de torture – brûlures de cigarettes et d'eau bouillante, perforations multiples – a été découvert au printemps 1969 dans le Connecticut. En août de la même année, Bobby Seale, le chef des Panthères Noires, était arrêté et accusé de meurtre. Alex Rackley était un informateur du F.B.I., et Bobby Seale, selon la police, aurait participé à l'exécution ». (*Id.*- p. 127.) Ces éléments concernant Rackley sont véridiques.

⁷ *Chien Blanc.*- p. 163.

Au milieu de cette galerie de personnages composant des types complémentaires, Gary, lui, joue le rôle d'un témoin, qu'il appuie sur un ensemble de noms et d'écrits qui lui servent de preuves : articles de journaux¹, témoins dignes de foi², documents personnels³, chiffres précis tirés d'informations officielles. Non américain, il possède un regard extérieur et peut analyser à distance l'histoire qui se déroule sous ses yeux ; comme il le déclarait dans un entretien :

Ma connaissance des Noirs américains, je la dois uniquement à Jean Seberg, qui est instinctivement et organiquement antiraciste et qui est liée depuis l'âge de quatorze ans à la lutte pour l'égalité des droits civiques. Comme nous vivions ensemble, j'ai eu accès par elle à tous les milieux, des plus extrémistes aux plus modérés. Ils me faisaient confiance parce que j'étais le mari de Jean, mais aussi parce que j'étais un étranger, un Français, donc ils ne se sentaient pas menacés.⁴

Un journaliste américain notait d'ailleurs dans son compte-rendu lors de la parution de *White Dog* :

Something within us wants to say "only a Frenchman" – with rueful admiration for that nation's devotion to symbols and irony – only such a man could have found himself in such a muddle or written such a book.⁵

Gary, vu comme un étranger, reçoit donc les confidences de personnes qui acceptent de lui parler parce qu'il n'est pas américain ; certains, comme Robert Kennedy, sont célèbres, d'autres, comme les divers Noirs américains, sont plus anonymes et le guident dans cet univers dont ils composent la mémoire. Par leur entremise, Gary est en effet à la fois plongé dans le passé américain, remontant au temps de l'esclavage, et intégré dans les luttes contemporaines. Keys présente ainsi au Français Gary l'une des tristes réalités de son pays, en évoquant l'arrière-plan qui entoure Chien Blanc :

¹ Par exemple : « Je n'ai pas entendu la tirade. Mais je cite ici le témoignage des journalistes noirs présents, qui sont connus, publié dans les journaux. » (*Id.*- p. 101.), « [II] suffit de vous renseigner. Les journaux en ont parlé en 1969. » (*Id.*- p. 110.) ou « Depuis les assassinats de Bel Air, les prix ont doublé, d'après les journaux. » (*Id.*- p. 34.) Certaines de ces preuves, si on en suit le fil, semblent toutefois, comme souvent chez Gary, plus approximatives ; Gary mentionne par exemple un article du *Figaro* dont il cite apparemment avec précision le titre et les premiers mots (*Id.*- p. 195.) mais ses citations ne reprennent en fait pas littéralement le texte, elles en gardent seulement le sens général. (Jean-François Chauvel.- « Tandis que les réfugiés meurent à côté d'eux ».- *Le Figaro*.- n°7434, 24 juillet 1968.- p. 4.)

² « Il y a là ses deux conseillers directs, Dick Goodwin et Pierre Salinger, l'épouse de ce dernier, Nicole, l'actrice Angie Dickenson et son mari, l'auteur dramatique Alan Jay Lerner et sa femme, l'acteur Warren Betty, le metteur en scène John Frankenheimer et sa femme, le cosmonaute Glenn ainsi que trois ou quatre personnes de l'état-major électoral de Bobby Kennedy dont je ne connais pas les noms. » (*Id.*- p. 160.)

³ « Au moment où je recopie ces pages, j'ai sous les yeux un paquet de dix lettres de Philip. » (*Id.*- p. 96.)

⁴ Jean Montalbetti.- « L'Amérique contre ses démons ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2220, 9 avril 1970.- p. 1.

⁵ « Quelque chose en nous a envie de dire que "seul un Français" – avec une admiration pleine de regrets pour la dévotion de ce pays pour les symboles et l'ironie – seul un tel homme pouvait se trouver dans une telle pagaille ou écrire un tel livre. » (Julia Whedon.- « *White Dog* by Romain Gary ».- *Harper's Magazine*.- n° 1448, janvier 1971.- p. 96.)

Non, vous ne connaissez pas, bien entendu. C'est un chien blanc. Il vient du Sud. On appelle là-bas « chiens blancs » les toutous spécialement dressés pour aider la police contre les Noirs. Un dressage tout ce qu'il y a de plus soigné.¹

Il le complète par d'autres informations, liées à l'histoire de l'esclavage, dont il définit quelques étapes pour Gary :

Vous souvenez-vous bien de ce qu'était un *house-nigger*, un « noir de maître » ? C'était un domestique noir qui se frottait à ses maîtres, les servait avec dévouement, jouait avec leurs enfants, et à qui les maîtres, en échange, prodiguaient leurs bontés et assuraient une situation privilégiée parmi les autres esclaves...²

Par le biais de ces personnages très variés de Noirs américains, Gary donne des indices au lecteur pour comprendre les origines des révoltes et avoir un aperçu de l'histoire de la ségrégation et de l'esclavage. À Washington, le personnage de Red devient le guide de Gary. Il lui offre, comme nous l'avons vu, une protection au sein de la ville révoltée, et décrypte pour lui non l'histoire du pays mais le sens des émeutes qui se déroulent autour d'eux. Parce qu'il pense que Gary « ne le [croit] pas », il interroge des adolescents noirs pour prouver « qu'ils ne savent même pas ce qui a mis le feu aux poudres »³, ou décrypte une scène qui avait fait sourire Gary :

Je vois sortir d'un drugstore en cours de pillage un groupe d'adolescents les bras chargés de boîtes de *Ruby* et de *Tampax*... Je me marre. Red me regarde de travers.
– Il n'y a pas de quoi rigoler. Les serviettes hygiéniques, c'est ce qu'il y a de mieux pour fabriquer les cocktails Molotov.⁴

En suivant Gary et ses guides, le lecteur peut être plongé, d'une certaine manière, de l'autre côté du décor, au cœur même de la lutte, dont les codes sont décryptés pour lui. Le texte de Gary s'approche par là d'une enquête journalistique.

Gary accentue sa différence en utilisant des langues autres que l'anglais pour ne pas être compris des militants noirs lorsqu'il les évoque, en leur présence, avec une tierce personne : il parle en polonais avec son ami Stas du « jeune Noir qu'il héberge et [qui] est traqué par la police »⁵ et en français avec Lloyd Katzenelenbogen pour l'interroger sur un militant noir antisémite⁶. Gary est admis dans les cercles fermés dans lesquels ses diverses amitiés lui permettent de pénétrer, soulevant les sourires moqueurs de ceux qui l'accueillent⁷, mais,

¹ *Chien Blanc*.- p. 22.

² *Id.*- p. 121.

³ *Id.*- p. 99.

⁴ *Id.*- p. 100.

⁵ *Id.*- p. 123.

⁶ *Id.*- p. 147.

⁷ « On m'accepte avec une trace d'ironie. Il y a de la fierté dans l'air. Il y a ce côté légèrement protecteur et moqueur de l'accueil que l'on fait au civil égaré dans le mess des unités en première ligne. » (*Id.*- p. 85.)

dès qu'il veut prendre position et s'opposer à ceux qui défendent des théories auxquelles il ne peut adhérer, sa nationalité étrangère l'exclut ; il est mis à l'écart par « la formule classique et ravissante de tous les racismes et de tous les nationalismes »¹ : « Vous ne pouvez pas comprendre. Vous n'êtes pas américain »² ou « vous n'êtes pas américain, vous ne pouvez pas comprendre »³.

S'ils composent des types bien définis qui permettent d'explorer tout l'éventail des engagements des Noirs comme des Blancs, les personnages ne sont toutefois pas décrits de manière unilatérale. Les Blancs racistes qui apparaissent dans le texte ne sont ainsi pas des caricatures négatives d'être vils et détestables, ils sont, au contraire, parfaitement humains et même d'apparence sympathique. Le père du propriétaire de Chien Blanc est « un excellent grand-père »⁴, ses petits-enfants sont « adorables, avec cet air de conte de fées blond des gosses américains »⁵ et leur chien porte un nom des plus banals, Fido. Dans la petite ville de Marshalltown, où Jean Seberg vient enterrer son frère, ceux qui regrettent un autre drame, qu'« une jeune fille "bien", dont les parents sont très respectés ici, [ait] épousé un Noir »⁶, sont des « braves gens » qui vivent « au cœur de ce Middle West qui est sans doute ce qu'il y a encore de plus "Amérique à papa" en Amérique »⁷.

Et, si Keys et Red, les deux principaux personnages noirs qui entourent Gary, semblent tout d'abord parfaitement conformes à leur apparence, ils parviennent tous deux à surprendre Gary, de manière négative : la réalité est toujours plus amère que ce qu'on imagine. Keys, qui « est un musulman noir »⁸ et « porte sur la tête une de ces calottes musulmanes »⁹, a, conformément à ses convictions, « une vague ressemblance avec Malcolm X »¹⁰. Red, que Gary a « connu à Paris, au lendemain de la Libération, alors qu'il était souteneur »¹¹, affirme quant à lui, en accord avec cette ancienne profession, que « la plus sûre façon, pour les Noirs, d'avoir les Blancs, c'est de baiser à mort »¹². Le but ultime étant, par ce biais, de

¹ *Id.*- p. 125.

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 148.

⁴ *Id.*- p. 46.

⁵ *Id.*- p. 40.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.*- p. 59.

⁸ *Id.*- p. 32.

⁹ *Id.*- p. 33.

¹⁰ *Id.*- p. 21.

¹¹ *Id.*- p. 80.

¹² *Id.*- p. 87.

dépasser en nombre les Blancs¹. Mais Red dévoile ensuite sa nouvelle occupation : il « recrute des jeunes gens noirs pour le Viêtnam »², voyant dans le conflit un moyen d'entraîner une future armée noire. Keys, lui, révélera qu'il ne voulait pas simplement s'occuper de Chien Blanc par amour des animaux et de son travail, comme Gary et Jean Seberg voulaient le croire³, mais qu'il correspondait plutôt, au sens propre comme au sens figuré, aux affirmations de Carruthers : « Le venin, ça le connaît. »⁴

La dernière voie, celle défendue par Gary, est la plus modérée, elle appelle au métissage, au mélange de couleurs, qui rendra caduque la distinction infondée entre Noirs et Blancs. Pour lui, la solution n'est pas dans une séparation encore plus active entre Noirs et Blancs mais, au contraire, dans leur mélange. Il l'affirme comme une insulte envers un interlocuteur aux idées trop étriquées :

[Je] dis à mon hôte qu'avec sa tête d'inachevé et cet air d'assiette vide de nombreux Blancs [...], il devrait miser à fond sur les Noirs, afin qu'ils donnent à sa progéniture un peu de couleur.⁵

Et il voit dans l'enfant qu'attendent Ballard et Madeleine, « le jeune Noir américain et la jeune Française si blanche »⁶ la plus belle source d'espoir, le signe d'une réconciliation et d'un avenir possible.

¹ Selon ce calcul cyniquement précis : « Nous avons fait des prévisions statistiques : en baisant à mort, on peut être cinquante millions dans dix ans... le quart de la population. Interdiction même aux putes de se servir du diaphragme ou de la pilule. Dans dix ans... » (*Id.*- p. 86.)

² *Id.*- p. 90.

³ « J'ai toujours aimé les bêtes, depuis que j'étais môme. C'est pour ça que j'ai choisi ce métier. Bientôt, j'aurai mon chenil à moi. Je vais m'établir à mon compte. Je suis un professionnel, un vrai. Si je réussis avec ce toutou, ça voudra dire que je suis le meilleur. *Yes, ma'am*. Le meilleur... » (*Id.*- p. 57.)

⁴ *Id.*- p. 36.

⁵ *Id.*- p. 61.

⁶ *Id.*- p. 91.

CHAPITRE 8

LA PERTE DES VALEURS AMÉRICAINES : LA FIN DU RÊVE AMÉRICAIN ?

La lutte pour les droits civiques qui prend une importance particulière dans les années soixante et souligne la persistance du racisme au cœur de la société américaine, est l'un des éléments qui contribuent à une mise en question de celle-ci, de l'intérieur. S'y ajoutent d'autres questions contemporaines, qui viennent ternir l'image idéale d'une Amérique toute-puissante – notamment la guerre du Vietnam, qui introduit une rupture forte dans les certitudes américaines. Les États-Unis sont soudain confrontés à leur impuissance, ils découvrent des limites à ce qu'ils croyaient être leur possibilités infinies. Or, comme le déclare l'un des personnages d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, « les Américains sont très peu doués pour l'impossible »¹, ils « ne peuvent supporter l'idée d'un problème sans solution. Ils sont moins que tout autre peuple capables de coexister pacifiquement avec ce qu'il y a d'insoluble autour d'eux et en eux-mêmes. »²

Dans son entretien radiophonique avec André Bourin, en 1969, Gary analyse cette transformation de la société américaine en déclarant que « l'Amérique a rejoint la vieille Europe dans l'angoisse, dans l'interpellation, dans le doute, dans le cynisme, dans le désarroi »³ et, dans ses romans, en effet, la remise en question des États-Unis et de la société américaine va de pair avec un changement de valeurs. Les valeurs traditionnelles perçues comme américaines se trouvent remplacées par des valeurs vues comme européennes, qui accompagnent la perte d'assurance qui marque les personnages américains. Avant même les années soixante et la révolte de la jeunesse, l'Amérique des romans de Gary, lorsqu'elle subit une influence européenne, et lorsqu'elle s'éloigne de ses traditions, perd son identité.

¹ *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- p. 33.

² *Id.*- p. 83.

³ Romain Gary, *le nomade multiple/Entretiens avec André Bourin*.- Les grandes heures, INA/France Culture, Paris, 2006.

I. La métamorphose des traditions américaines

L'évolution progressive de l'image de l'Amérique est accompagnée par un thème récurrent, celui de la désacralisation d'éléments-phares de la tradition américaine. Cette transformation des traditions américaines est illustrée symboliquement, dans *La Nuit sera calme*, par le double visage d'Indiens Hopis que John Ford présente à Gary. Pour l'acteur américain, ceux-ci sont les derniers vestiges de l'Amérique des origines, des représentants authentiques des premiers habitants du pays. Mais ces « Hopis de l'Arizona »¹ sont en fait loin de correspondre à l'image arrêtée dans le temps à laquelle John Ford voudrait les rattacher. Pour effectuer une danse qui répond aux attentes de leur hôte, les Indiens américains revêtent donc, significativement, des masques : ils mettent « leurs masques gigantesques et [dansent] à la queue leu leu »², puis le spectacle s'achève, « les danseurs Peaux-Rouges enlèvent leurs masques »³, et leur chef – qui « [sort] de l'université de Californie et [est] un agent électoral du parti démocrate en Arizona »⁴ – présente à Gary « deux des Hopis qui avaient pris part comme G.I.'s à la libération de Paris et qui [lui] parlent avec émerveillement de Pigalle »⁵.

Cet écart avec des valeurs traditionnelles américaines est particulièrement sensible dans la dégradation progressive de deux figures importantes dans le folklore et la culture américaine, le cow-boy et le gangster. Le cow-boy est la représentation d'une Amérique des origines, l'un des rôles récurrents de l'acteur Gary Cooper, lequel incarnait la justice dans un univers où la loi du plus fort prévalait. Il est, dans son avatar cinématographique, une figure dotée de toutes les qualités de l'héroïsme et de la puissance virile. Le cow-boy est le héros de l'Ouest sauvage ; le bandit, lui, qui évoque à la fois les grandes figures du temps de la Prohibition⁶ et les nombreux films de genre hollywoodiens, est plutôt attaché à un univers urbain.

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 269.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ En janvier 1919, les États-Unis, « en témoignage de la supériorité morale dont ils se réclamaient » (Pierre Mélandri.- *Histoire des États-Unis depuis 1865*.- Paris : Nathan, 1996.- p. 100.), ont ratifié un amendement pour interdire la vente d'alcool sur tout le territoire. La période de la Prohibition qui s'ensuit a vu, par réaction, le développement d'un nouveau genre de crime organisé fondé sur le trafic d'alcool, dont des figures marquantes comme Al Capone ont émergé.

I.A. Le gangster

I.A.1. Le gangster, figure de la tradition américaine

L'image du gangster américain est intimement liée à l'un des visages du pays ; Lenny, pour échapper à une jeune femme trop entreprenante, puise dans cet imaginaire collectif qui, en Europe, est facilement associé à l'Amérique. Les clichés sentimentaux qu'il tente tout d'abord d'utiliser¹ n'ayant aucun effet, il se réinvente en bandit traqué par la police, dans la tradition des grandes figures historiques et cinématographiques :

Écoute, Trudi, je vais tout te dire. Je peux pas rester avec toi. Je peux pas rester nulle part. J'ai tué un flic à Bâle, il y a deux mois. Trois balles dans le ventre. J'sais pas ce qui m'avait pris, il m'avait rien demandé, il savait pas que j'avais assassiné cette famille, trois jours auparavant. Tu te souviens, c'était dans les journaux. Adieu, Trudi, je ne veux pas te causer d'ennuis. Héberger un assassin, ça va loin. Dix ans. Et ne crains rien, je ne vais pas me laisser prendre vivant. [...] Je viendrai te voir de temps en temps. Peut-être qu'un jour tu vas me trouver à ta porte criblé de balles, tu vas me faire entrer, on va se barricader, on va tenir jusqu'à la dernière cartouche, on va mourir ensemble, je te promets rien, mais j'essayerai...²

Tout son discours est un condensé de clichés, de phrases toutes faites directement issues d'un imaginaire cinématographique à la *Bonnie and Clyde* et Trudi reconnaît donc dans ce portrait de gangster sans foi ni loi un modèle attendu. Si le scénario élaboré par Lenny fonctionne, effrayant, comme il se doit, Trudi, c'est, selon Lenny, parce que, en tant qu'Européenne, elle croit encore au rêve américain :

On peut miser à fond sur tout ce que les Européens connaissent si bien de l'Amérique, c'est du solide, on peut y aller. Elle avait les yeux pleins de Rêve Américain, il était là, devant elle, pas encore criblé de balles, mais déjà plein de Noirs qui vous violent au coin des rues et qui se font lyncher par les *Incorruptibles*. En Europe, ils l'ont partout, le Rêve Américain, c'est du gâteau.³

Le terme, utilisé par Lenny selon sa technique habituelle qui consiste à retourner le sens des mots (le rêve américain est uniquement associé à des éléments négatifs), a des accents ironiques, mais il renvoie également à une certaine image de l'Amérique, celle des grands films de gangsters, d'Al Capone pourchassé par les *Incorruptibles*, et non au pays en proie au doute existentiel où les bandits, transformés en intellectuels, réfléchissent plutôt que d'agir.

¹ « Trudi, aide-moi. Je suis le genre de type qui vit de regrets. C'est ma nature. Je vais te regretter tellement, que tu seras comme une vraie petite reine sur le trône de mes regrets... » (*Adieu Gary Cooper*.- p. 49.)

² *Id.*- p. 55.

³ *Id.*- p. 55-56.

I.A.2. Le bandit américain pervers

La décadence du héros américain s'illustre par la perte de l'élément qui le caractérise intrinsèquement, sa virilité. Deux personnages de gangsters américains, Johnny Sliven et Mike Sarfatti, qui sont, eux, fictifs, suivent ce chemin qui les conduit du statut de puissant héros américain à celui d'être « tout mou et bleu »¹ à l'intérieur.

Johnny Sliven apparaît dans *Le Grand Vestiaire*, présenté par Léonce, qui voit en lui la possibilité inespérée de travailler avec un vrai gangster américain, qu'il imagine semblable aux héros de ses films préférés. Dans la nouvelle « Décadence », Mike Sarfatti, grande figure fondatrice de la mafia new-yorkaise, a été déporté en Italie et, lorsque, après plusieurs années, il peut rentrer aux États-Unis, quatre membres de son syndicat se rendent à Rome pour rejoindre celui qui a été le grand chef fondateur de leur mouvement : ils pensent qu'il reprendra sa place à la tête de leur syndicat. Mike Sarfatti et Johnny Sliven suscitent des espoirs similaires ; il s'agit, pour les personnages qui leur rendent visite, de les accompagner dans ce qu'ils pensent être leur élément naturel. La dégradation progressive de leur image rendra ce retour aux sources impossible.

Leur première mention, par un personnage qui rappelle leurs hauts faits héroïques pour un tiers impressionné, sert à présenter leur aspect mythique, en une véritable hagiographie criminelle. Johnny Sliven, décrit par Léonce à Luc, semble avoir trempé dans suffisamment d'affaires louches pour avoir mérité ses galons de gangster américain, un statut qui est, pour eux, enviable entre tous :

Il a foutu le camp d'Amérique parce qu'il était brûlé, on le cherchait partout pour meurtre. Il s'est engagé sous un faux nom et il est allé en Allemagne avec les troupes d'occupation. Il a fait de l'occupation là-bas, puis il a déserté, il y a un an et il est venu à Paris. Je lui ai procuré des faux papiers et je l'aide un peu, de temps en temps, parce qu'il ne fout rien. Il s'appelle Johnny Sliven.²

La description assumée par Léonce construit progressivement la légende du personnage, qui comporte les faits criminels nécessaires pour impressionner les deux garçons. Chacune des étapes de son voyage menant de la mythique Amérique jusqu'au Paris familial, en passant par la trouble Allemagne, l'approche un peu plus des adolescents français, jusqu'à ce que Léonce s'approprie finalement son destin, devenant la personne en charge de son histoire et celle qui, pour conclure son portrait, donne son nom – même si l'adoption d'un faux nom puis de faux papiers par le personnage rendent son identité incertaine. Son

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 195.

² *Id.*- p. 189.

parcours semble, comme pour confirmer son statut de hors-la-loi, s’accomplir à l’inverse du chemin que pourraient connaître Luc et Léonce, puisqu’il part des États-Unis non comme héros libérateur mais comme meurtrier en fuite, qu’il rejoint l’Occupation, mais en Allemagne, avant d’échouer en France.

La légende qui entoure le héros de la nouvelle « Décadence » n’est, elle, pas un conte de fée désenchanté construit par des adolescents à la recherche de modèles, elle s’appuie sur le passé d’un personnage. Racontée par Carlos, l’un de ses anciens lieutenants nostalgique, l’histoire de Mike Sarfatti, qui a bâti l’un des plus puissants syndicats du crime de New York, prend toutefois une ampleur similaire :

[Il] y a avait quelque chose de vraiment impressionnant dans les accents d’humilité et presque d’adoration qui perçaient dans sa voix lorsqu’il évoquait la figure légendaire de Mike Sarfatti, le géant de Hoboken qui s’était un jour dressé sur le front de mer de New York pour accomplir une œuvre dont aucun des pionniers illustres du mouvement ouvrier américain n’avait certainement rêvé¹.

Ces deux portraits enthousiastes qui tracent les contours de figures extraordinaires créent, pour les personnages, des attentes démesurées. Confrontées à la réalité, celles-ci seront inévitablement déçues. La proximité de Luc et du narrateur de « Décadence » avec ces êtres de légende va détruire méthodiquement tous les éléments qui bâtissaient leur mythe.

Leur physique est, tout d’abord, attaqué par une dégradation progressive. Le premier regard du narrateur de « Décadence » ne dégage encore que l’aspect général du personnage, les quelques éléments physiques qui ont contribué à faire de lui un héros : Mike Sarfatti a, dans une surenchère de qualificatifs exprimant une virilité primaire, « des mains puissantes, des épaules de lutteur, et un visage d’une admirable brutalité dont les traits paraissaient avoir été taillés à la hache »². Cette virilité apparente s’accorde à son rôle et renvoie à ce que Gary présente comme une tradition littéraire américaine, associée au « *macho* Jack London, père spirituel d’Hemingway et [à] toute la tradition américaine de la virilité, qui a marqué si profondément la littérature américaine depuis cinquante ans »³.

Pourtant, en regardant mieux Mike Sarfatti, le narrateur distingue autre chose, qui l’inquiète :

Il paraissait non seulement préoccupé, mais encore obsédé – on remarquait même, sur son visage, par moments, une véritable stupeur, une sorte d’étonnement qui donnait presque à ce beau masque romain un air perdu, désorienté.

¹ « Décadence ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 76.

² *Id.*- p. 89.

³ *La Nuit sera calme*.- p. 349.

Et, lorsqu'il s'exprime, il parle « avec une douceur étrange – une sorte d'émerveillement dans la voix »¹ tandis qu'une fois encore, « cette expression d'étonnement, presque de naïveté [passe] sur ses traits »². L'apparence martiale du héros fort, dur et sûr de lui, n'est soudain plus qu'un masque imparfait qui colle mal à son visage. Le héros américain, loin du pays qui a consacré sa gloire, s'est métamorphosé.

Le nouveau caractère de Johnny Sliven sera lui aussi suggéré par son physique ; alors que Luc et Léonce rêvent d'un héros au « masque viril », avec « l'air désespéré, certes, mais sûr de lui »³, Sliven arbore un physique repoussant qui est peu à peu animalisé : il a un cou « gras et court », que surmonte un visage « plus gros et plus gras qu'il n'était réellement »⁴, ses yeux sont « un peu porcins », ses lèvres « goulues », son arme repose sur « ses seins gras » tandis qu'il fume, gardant un moment « la gueule ouverte ». La suite du portrait n'est pas plus flatteuse ; la description de l'Américain est placée sous le signe de la diminution péjorative : il a de « petites lèvres charnues »⁵, de « petits yeux »⁶, ses bras « [paraissent] toujours trop courts »⁷ et Luc note la « petitesses des traits, du nez surtout »⁸ tandis qu'une « petite brise printanière »⁹ remue ses cheveux. Gras, bestial et insignifiant, Sliven acquiert les traits les moins propres à sa fonction supposée de gangster américain, se rapprochant même, avec ses seins et ses quelques traits délicats, d'une ébauche de féminité incompatible avec la nature du personnage qu'il est censé incarner. Le verdict final est sans espoir, les trois adolescents ont « l'impression d'assister à la fin d'un homme, à une castration »¹⁰ ; car c'est bien de cela qu'il s'agit : sous le regard horrifié de ses admirateurs, le gangster américain sans foi ni loi perd ce qui faisait de lui un homme. La dichotomie profonde du personnage peut être résumée par une phrase : « Le Mauser sautait sur ses seins gras. » L'arme du gangster – de marque allemande – entre en contact avec l'apparence féminisée de son possesseur. Le « vrai tueur américain »¹¹ devient un « Ferdinand le Taureau », qui ne rêve que de « rester assis sur son cul et sentir les fleurs »¹².

¹ *Id.*- p. 92.

² *Ibid.*

³ *Le Grand Vestiaire.*- p. 88.

⁴ *Id.*- p. 192.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*- p. 195.

¹¹ *Le Grand Vestiaire.*- p. 183.

¹² *Id.*- p. 195. Ferdinand le Taureau, héros d'un livre de Munro Leaf puis d'un dessin animé de Walt Disney sorti en 1938, est un taureau qui refuse de participer à des corridas comme ses pairs et ne rêve que de flâner

Cette modification radicale de l'image des deux gangsters américains est le signe d'un renoncement à leur ancien univers. Johnny Sliven et Mike Sarfatti ont quitté la sphère d'un banditisme viril associé à la tradition américaine pour, contaminés par l'influence européenne, s'ouvrir à l'art et la culture. Sliven, pour tenter de séduire sa jeune voisine française, ne se présente en effet pas comme un hors-la-loi mais comme « un type de New York qui s'appelle Stevens et qui est venu à Paris pour apprendre le français et qui s'intéresse à la peinture »¹.

Le changement, chez Mike, s'est produit de manière progressive ; dans son appartement new-yorkais, une image d'un banditisme à l'ancienne, « un grand machin qui représentait des bandits en train d'attaquer une diligence »², est ainsi remplacée par la « sculpture » de Big Bill Sugar, qui établira le lien entre les années mafieuses de Mike et sa carrière européenne de sculpteur³. Puis, à Rome, sa secrétaire, qui ignore tout de son passé, rapporte, dans un dialogue comique où les interlocuteurs ne partagent pas les mêmes repères, les propos de Mike sur la statue de Big Bill : il s'agit d'« une espèce de primitif américain, comme Grandma Moses, du vrai naïf, quoi »⁴, « un joli échantillon de ce que nous appelons là-bas americana »⁵. Le narrateur de « Décadence », lui, garde en mémoire des photographies de Mike Sarfatti qui « le représentaient debout sur le quai de Hoboken, dans un paysage viril de grues, de chaînes, de bulldozers, de caisses et d'acier, qui était son élément naturel »⁶. Le décor est tout autre dans la maison italienne de Sarfatti, comme s'en étonne le narrateur :

Je me trouvais à présent dans une sorte de verrière, parmi des meubles aux formes tordues, qui paraissaient sortir d'un cauchemar, sous un plafond lumineux dont les couleurs changeaient sans cesse et d'où pendaient des objets qui tournaient et bougeaient continuellement [...].⁷

dans les champs en sentant les fleurs. Une référence à ce personnage de dessin animé est également ajoutée dans *Les Clowns lyriques* où, après avoir été quitté par sa femme, Willie « [ressemble] à Ferdinand le Taureau ». (*Les Clowns lyriques*.- p. 194.) Voir Annexe 2.3.

¹ *Le Grand Vestiaire*.- p. 193.

² « Décadence ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 81.

³ Rival de Mike, Big Bill Sugar avait été exécuté et coulé dans le ciment, et Mike, contrairement à l'usage, avait décidé de garder son corps figé plutôt que de le noyer dans l'Hudson ; cette statue d'un genre particulier, devenue une œuvre d'art dissociée de son origine tragique, figurera ensuite « au musée du Folklore américain, à Brooklyn » (*Id.*- p. 85.), comme témoignage des premières tentatives artistiques du nouveau sculpteur.

⁴ *Id.*- p. 86. Anna Mary Robertson, surnommée « Grandma Moses », peintre autodidacte, a débuté sa carrière artistique dans les années trente, à plus de 70 ans. Après sa première exposition, en 1940, baptisée « What a farm wife painted », « Ce qu'une épouse de fermier a peint », elle connaît peu à peu un grand succès, grâce à ses tableaux naïfs représentant l'Amérique rurale.

⁵ *Id.*- p. 86.

⁶ *Id.*- p. 87.

⁷ *Ibid.*

Le nouvel univers de Mike Sarfatti, artistiquement travaillé, semble incompréhensible. Métonymique du personnage comme le fut le port de New York, il accompagne sa métamorphose. L'ancien chef de gang est, en effet, devenu sculpteur et il a oublié ses anciens engagements pour se concentrer sur la création de d'œuvres d'art moderne abstraites. Transformé par ses sculptures et sa fierté d'artiste, il en vient à oublier ses haines et ses convictions d'antan ; ses anciens ennemis jurés, les communistes, peuvent même désormais gagner son respect s'ils sont critiques d'art ou artistes¹.

Cet écart entre les deux personnages et leur premier modèle est associé à l'influence de valeurs perçues comme européennes. Face à ce qu'il qualifie de « décadence »², Carlos s'exclame ainsi :

Ils sont tous pourris en Europe, c'est connu. Complètement dégénérés. Les communistes n'ont qu'à se pencher pour tout ramasser. Je vous le dis : ils n'ont plus de fibre morale. De la pourriture. Il ne faudrait pas laisser nos troupes stationner ici : ça s'attrape...³

Luc, quant à lui, parle plutôt de « déchéance », et le constat final, apporté par Léonce, est le même :

Fini, Johnny Sliven, [grommèle-t-il]. Il veut plus travailler. C'est le pays qui fait ça. Un de ces jours, il va se faire communiste, vous allez voir. Pauvre France !⁴

Une certaine idée de l'Amérique, un pan de rêve américain nourri par le cinéma et le roman noirs se trouvent ici remis en question. Les deux Américains, en tentant de s'ouvrir à une culture européenne, perdent leur identité et, par-là même, leur intérêt. Ils ne sont plus que des silhouettes anonymes qui sombrent dans l'oubli ; Johnny Sliven est abandonné à son nouveau destin par les adolescents qui voulaient l'associer à leur gloire future, tandis que Mike Sarfatti est tué par ses anciens compagnons de lutte, qui refusent de voir son auréole passée s'éteindre.

¹ « vous savez, le communisme ici n'a rien à voir avec celui de chez nous. Ce n'est pas subversif. Ça se passe uniquement dans la tête. C'est très intellectuel. Presque tous les meilleurs peintres et sculpteurs sont communistes, ici. » (*Id.*- p. 93.)

² *Id.*- p. 90.

³ *Id.*- p. 91.

⁴ *Le Grand Vestiaire.*- p. 196.

I.B. Le cow-boy dévirilisé

I.B.1. La nouvelle frontière du cow-boy

Comme ces personnages de gangsters américains, une autre figure montre la métamorphose des traditions américaines au contact de nouvelles valeurs. Johnnie, le cow-boy de *L'Homme à la colombe*, est, lui aussi, un archétype de la culture américaine qui, comme Mike Sarfatti et Johnny Sliven, s'écarte progressivement de son apparence première et perd ce qui constituait son identité.

Il possède, dans un premier temps, tous les attributs attendus de ce héros attaché à une Amérique pionnière, depuis le costume : « Il portait un maillot de corps, un pantalon bleu et de courtes bottes de l'Ouest ; un lasso de cow-boy était accroché à son fauteuil et une guitare posée à ses pieds »¹, jusqu'à la langue, puisqu'il parle avec « le bon vieil accent du Texas, cet accent qui était demeuré pendant si longtemps le signe rassurant de la paix totale de l'esprit »². Sa généalogie vient encore renforcer son identité américaine ; son grand-père, « qui vendait un médicament magique dans les foires et qui fut promené un jour sur les épaules de ses victimes, enduit de goudron et de plumes »³, renvoie aux figures traditionnelles de l'Ouest américain, tandis que son père est « un gros éleveur du Texas »⁴ qui découvre, par hasard, du pétrole sur ses terres. Avant de rejoindre les Nations Unies, Johnnie menait une vie simple loin du monde des idées, résumée par une Frankie nostalgique :

Quand nous étions au Texas, tu ne me parlais pas comme ça ! Tu me parlais des nouveaux puits de pétrole que tu allais découvrir et de toutes les usines que tu allais bâtir et de tout le bétail que tu allais élever ! Mais le plus souvent, tu ne disais rien et tu faisais quelque chose de bien plus intéressant. À présent il n'y en a plus que pour les idées. Tu parles beaucoup et tu ne fais plus grand chose.⁵

Ce choix d'images reprend de nombreux stéréotypes associés à une Amérique de la Frontière, rattachant Johnnie aux héros de la conquête de l'Ouest figés par la mythologie cinématographique et littéraire dans des rôles forts et virils. Mais Johnnie s'éloigne de cette figure première en rejetant progressivement ses racines américaines.

¹ *L'Homme à la colombe*.- p. 41.

² *Id.*- p. 79.

³ *Id.*- p. 76.

⁴ *Id.*- p. 43.

⁵ *Id.*- p. 50.

Sa métamorphose s'accomplit en plusieurs étapes. Il commence par faire des études supérieures, son père « lui [permettant] de s'inscrire à Princeton, et ensuite à Oxford et à la Sorbonne, et le [laissant] pendant plusieurs années fréquenter, loin de son Texas natal, les lieux où souffle l'esprit »¹. Comme pour les deux personnages de gangsters convertis, la transformation du cow-boy Johnnie est associée à plusieurs éléments que Gary présente comme liés, le monde des idées, la culture et l'Europe. Johnnie change alors la vocation de son rôle de cow-boy, remplaçant la Frontière à laquelle son personnage, dans l'histoire américaine, s'est confronté, par une frontière d'un autre ordre : il « répond "présent" à l'appel du Président Kennedy qui cherche de nouveaux pionniers pour explorer la nouvelle frontière américaine, la frontière de l'idéalisme, de l'esprit, du cœur »². La transformation de Johnnie en intellectuel idéaliste se double, là encore, d'une métamorphose physique. Le jeune Américain perd en effet progressivement ses attributs virils, comme ses proches l'annoncent à demi-mot par des non-dits équivoques : « je sais bien que tu n'as plus de... Mais qui sait, ça va peut-être repousser ! Je ferai tout ce qu'il faut pour ça ! »³, s'exclame ainsi Frankie, relayée par un « Qu'on lui mette son costume de cow-boy ! [...] Peut-être qu'à ce contact bien terrestre, il reprendra... ses esprits ! »⁴ du père de Johnnie. Le Texas natal devient, dans *L'Homme à la colombe* comme dans *Johnnie Cœur*, une périphrase pour désigner la sexualité⁵. Le corps de Johnnie disparaît progressivement tandis qu'il s'éloigne de ses origines, jusqu'à ce qu'il devienne un « fantôme si vide et léger »⁶ qu'il s'envole.

I.B.2. Une tradition d'humour américain

Le projet initial de Johnnie était pourtant ancré dans la tradition américaine puisqu'il déclarait en annonçant son action : « L'Amérique va devenir le centre de la plus grande rigolade depuis que la grenouille de Mark Twain a bouffé du plomb et que O'Henry est sorti de prison ! »⁷ Les textes des deux auteurs sont de la veine des récits humoristiques

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 63.

³ *Id.*- p. 62.

⁴ *Id.*- p. 163.

⁵ Par exemple lorsque Frankie s'exclame : « Oh ! mon Johnnie, va-t'en vite d'ici, retourne dans mon Texas chéri, où il y a tout ce qu'il faut pour être heureux ! Je ne te dis pas que c'est un endroit où souffle l'esprit, mais c'est si beau d'y être et de s'y remuer librement. Il n'y a pas au monde un endroit plus agréable et plus accueillant pour un gars solide et qui veut bien se remuer ! » (*Id.*- p. 107.) Les réactions de Thinking Horse viennent accentuer le double sens de ses propos : « J'ai déjà entendu beaucoup de noms appliqués à ce coin dont vous me parlez, mais c'est la première fois qu'on l'appelle Texas devant moi et j'ai vécu soixante-cinq ans ! » (*Id.*- p. 109.)

⁶ *Id.*- p. 165.

⁷ *Id.*- p. 52.

américains, auxquels Gary se réfère régulièrement. L'influence des textes de Twain sur les œuvres de Gary n'a pas encore été vraiment étudiée en détails, mais elle est indéniablement présente – le premier indice en est à trouver dans les propos de Gary lui-même, qui cite fréquemment l'auteur américain parmi ses modèles. Leur comparaison mériterait sans doute une étude plus développée ; la relecture de romans et contes de Twain permet en effet de découvrir certains thèmes, personnages ou épisodes qui trouvent un écho chez Gary. L'épisode de la caisse de bière confondue avec un cercueil, dans *La Promesse de l'aube*¹, reprend ainsi, par exemple, les grandes lignes d'un conte de Twain, « The Invalid's Story »², où un homme transporte le cercueil contenant le corps de son ami défunt pendant un trajet en train. Une odeur pestilentielle s'en échappe, et le personnage est bouleversé de penser qu'elle est causée par le corps de son ami. À la fin de l'histoire, il sera lui-même mourant, rendu malade par son aventure, dont il aura pourtant appris le véritable sens : le cercueil avait été confondu avec une caisse de fusils, et la terrible odeur était causée par un fromage déposé par un autre voyageur sur la caisse-cercueil.

L'histoire de la grenouille qui est associée au projet de Johnnie est l'un des textes qui, publié en 1865 dans le *New York Saturday Press*, fera connaître Twain en tant qu'auteur ; la trame du conte humoristique est résumée dans l'un de ses carnets préparatoires :

Coleman avec sa grenouille sauteuse – étranger paria cinquante dollars – étranger n'avait pas de grenouille et Coleman lui en procura une – pendant ce temps, étranger emplît de petit plomb la grenouille de Coleman et elle ne put pas sauter – la grenouille de l'étranger gagna.³

Le conte de Twain, héritier des « tall tales »⁴ américains, repose sur un « renversement des situations et des rôles [qui] fait partie des effets de surprise longuement préparés par le

¹ Gary, pendant la guerre, est chargé, en compagnie de deux caporaux, d'escorter jusqu'au cimetière le cercueil d'un camarade qui vient de se tuer. Ayant attendu leur train en buvant un peu trop, les trois militaires confient leur chargement à deux porteurs et Gary ne s'aperçoit qu'au cimetière que le cercueil qu'ils s'apprentent à enterrer est en fait une caisse de bière Guinness. Gary et les deux autres Français décident de ne rien en dire, « soucieux avant tout de ne pas [s']exposer à l'accusation de légèreté que [leurs] alliés britanniques n'étaient que trop enclins à formuler contre les Français Libres ». Quant à l'autre caisse, nul ne sait ce qu'elle est devenue. (*La Promesse de l'aube*.- p. 330.)

² Mark Twain.- « The Invalid's Story ».- *The Complete Short Stories of Mark Twain*/Charles Neider, éd.- New York : Doubleday & Company : 1957.- p. 187-192.

³ Mark Twain.- *Œuvres*.- Paris : Robert Laffont, 1990.- p. XIII.

⁴ Le « tall tale », qui se développe dans le Sud américain au début du XIX^e siècle, est une « anecdote hyperbolique » évoquée en suivant le point de vue de plusieurs narrateurs ; elle est « racontée parfois conjointement par l'acteur-narrateur et un témoin oculaire ou auditif qui généralement conserve un masque froid et énigmatique. Les épisodes rapportés sur un ton volontairement neutre accumulent les invraisemblances afin de maintenir l'attention de l'auditeur avant que la chute ne révèle enfin l'incohérence ou l'énorme incongruité de l'histoire prétendument vécue. L'un des conteurs n'hésite pas à faire assaut de mensonges, tandis que l'autre peut nuancer discrètement les allusions quasi épiques du récit. » (Daniel Royot.- *L'Humour et la culture américaine*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1996.- p. 55.)

narrateur qui semble d'abord endormir son public avant de le réveiller avec la chute »¹. O. Henry, auquel Gary associe également l'action de Johnnie, né en 1862, a effectué de nombreux métiers avant d'obtenir du succès grâce à ses écrits. Il est devenu célèbre grâce à ses nouvelles aux chutes humoristiques – dont la majorité a été écrite pendant et après un séjour de quelques années en prison. Un critique littéraire américain rapprochait d'ailleurs, lors de la parution de *Hissing Tales*, la version en anglais du recueil de nouvelles *Gloire à nos illustres pionniers*, la nouvelle « Le mur (simple conte de Noël) » d'un conte de O. Henry, en déclarant : « it is O. Henry's "Gift of the Magi" raised to tragedy »². Dans ce conte de l'auteur américain, un jeune couple sans argent préparait en secret Noël, en se résignant à vendre sa plus chère possession ; la femme vendait ses cheveux pour acheter une chaîne de montre à son mari, et celui-ci vendait sa montre pour acheter des peignes pour les cheveux de sa femme.

Le projet de Johnnie s'appuie donc sur ces racines américaines, qui rejoignent, parmi d'autres modèles picaresques, celles des histoires inventées par Cohn dans *La Tête coupable* :

Son autre favori était le « général » Paddy Hokum, qui avait réussi à rouler le monde entier pendant cinquante ans, en se prétendant chirurgien, général, inventeur, propriétaire de mines d'or et roi de Serbie en exil, et qui avait inspiré le personnage du « Duc » dans *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Paddy Hokum avait fini au fond d'une rivière, enduit de goudron et de plumes, mais c'était au temps des pionniers, et aujourd'hui les risques du métier étaient insignifiants.³

Le nom de ce modèle associe deux composantes de divertissements comiques américains ; « hokum » évoque le nonsense, l'absurdité, tandis que le prénom Paddy est utilisé pour désigner l'Irlandais stéréotypé qui apparaît notamment, aux côtés des Noirs grimés, dans les minstrel shows⁴. Le personnage ainsi présenté, dont le nom paraît plutôt avoir été inventé

¹ *Id.*- p. 80-81.

² « c'est "Le cadeau des Mages" de O. Henry poussé jusqu'à la tragédie » (Robert K. Kirsch.- « Authentic Short Stories ».- *Los Angeles Times*.- 1^{er} avril 1964.- p. 6.)

³ *La Tête coupable*.- p. 119-120.

⁴ Comme l'explique Robert C. Toll, les minstrels trouvaient dans les nombreuses vagues d'immigrants qui arrivaient aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle une riche matière à exploiter pour leurs spectacles : « As entertainers, minstrels tried to create vivid stage characters, recognizable and amusing types. To do this, they use the technique of the caricaturing cartoonist. » (« En tant qu'artistes de variétés, les minstrels essayaient de créer des personnages de scène vivants, des types reconnaissables et amusants. Pour ce faire, ils utilisaient la technique des caricaturistes. » (*Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*.- New York : Oxford University Press, 1974.- p. 169)) Parmi les groupes caricaturés par les minstrels, les Irlandais occupaient une place importante, qui répondait à l'image négative qu'ils avaient souvent dans la société américaine de l'époque ; « as early as 1843, minstrels attacked "Paddy" as "de biggest fool dat eber walk" » (« Dès 1843, les minstrels attaquaient "Paddy" comme "le plus grand imbécile qu'on a jamais vu" ». (*Id.*- p. 185.))

par Gary¹, évoque donc une caricature comique, liée à la tradition américaine. Il s'associe en effet aux « confidence men », pratiquant « le bon vieux *conning*, typiquement américain, cet art de l'escroquerie immortalisé par Mark Twain »². Le *confidence man* ou « con man », est

[un] personnage archétypique de l'escroc dans le folklore américain du siècle dernier, que l'on retrouve sous la plume de [...] Mark Twain (les personnages du roi et du duc dans *Huckleberry Finn*). Les talents persuasifs de cet aigrefin vantard et outrecuidant, doté d'une inébranlable assurance et qui joue sur l'abus de confiance de ses victimes, suscitent au moins autant l'admiration que la réprobation.³

Il apparaît notamment dans le dernier roman de Melville, *The Confidence Man* (*Le Grand Escroc*, en français), dont Gary demandait, en 1955, à son éditeur de lui envoyer un exemplaire⁴. Le héros de ce livre, pendant un voyage en bateau sur le Mississippi, entre Saint-Louis et La Nouvelle-Orléans, aborde les passagers sous divers déguisements, leur demandant s'ils ont confiance en lui, avant de les convaincre de lui remettre de l'argent, révélant par là-même les travers de chacun. Publié en 1856, *The Confidence Man* s'inspire de la vie de William Thompson, un escroc new-yorkais qui, au milieu du XIX^e siècle, comme le personnage de Melville, tentait de gagner la confiance de ses victimes avant d'en profiter. Il semble avoir été le premier à être, dans les journaux, baptisé de ce surnom qui renvoie à son mode opératoire, reposant sur la confiance (« confidence ») qu'il parvient à inspirer ; lorsqu'il est arrêté, en 1849,

he had for two months been practicing a game of stopping a stranger on the street, engaging him in conversation, and then asking if the stranger had enough confidence in him to leave a watch with him until the next day.⁵

L'escroc n'était, évidemment, pas au rendez-vous le lendemain, pour remettre la montre empruntée à son propriétaire.

Gengis Cohn, s'il est affilié à une longue lignée de picaros – comme le rappelle Ralph Schoolcraft, « Gary's fullest realization of the picaro character [...] is Genghis Cohn in *The Guilty Head*. Having fled undivulged difficulties encountered under another identity and

¹ Il s'agit également du nom d'un gardien de nuit du chenil de *White Dog*, Fred Hokum, mentionné une seule fois dans le texte (*White Dog*.- p. 16.) et qui, dans *Chien Blanc*, ne porte pas de nom. (*Chien Blanc*.- p. 20.)

² *Chien Blanc*.- p. 25.

³ Marie-Christine Pauwels.- *Le Rêve américain*.- Paris : Hachette, 1997.- p. 51.

⁴ Dans une lettre adressée à la secrétaire de son éditeur, Joseph Barnes, il demande si quatre livres, dont *The Confidence Man* de Melville et *Felix Krull* de Thomas Mann, pouvaient lui être adressés à Londres par Simon & Schuster. (Lettre de Romain Gary à Theodora Boskovic, 16 août 1955.- Special Manuscripts Collection Barnes.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.)

⁵ « Il pratiquait depuis deux mois un jeu consistant à arrêter un étranger dans la rue, engager la conversation avec lui puis demander à l'étranger s'il avait suffisamment confiance pour lui confier sa montre jusqu'au lendemain. » (Gary Lindberg.- *The Confidence Man in American Literature*.- New York : Oxford University Press, 1982.- p. 6.)

taken up hiding in Tahiti, Cohn is explicitly identified with the picaros from the very first pages »¹ –, s'intègre aussi dans la tradition des « con men » et pratiques, dans *La Tête coupable*, le même genre d'escroquerie. La plupart de ses rôles successifs font d'ailleurs de lui un Américain – tous sauf Bizien se laissant convaincre qu'il est effectivement américain. Il a même « un accent assez bien imité »². Comme le personnage de Melville, Cohn appelle les deux couples d'Américains, auxquels il se présente comme un compatriote³, à lui faire confiance, avant de les entraîner, par ses récits, dans une direction insoupçonnée : pour les Bradford⁴, il sera le fils de l'homme qui a lancé la bombe sur Hiroshima, pour les Chaffee⁵, un lépreux douloureusement éloigné de sa terre natale – la finalité de ces récits étant toujours de soutirer de l'argent à ses victimes trompées avec talent. L'homophonie entre Cohn et « con man » pourrait même amplifier cette parenté⁶.

Dans *L'Homme à la colombe*, Thinking Horse renchérisait sur le projet de son acolyte en ajoutant :

[Il] s'agit d'un authentique abus de confiance dans la bonne vieille tradition de nos pères, d'un garçon résolu à nous faire rire tout en se faisant un peu d'argent. Je puis vous assurer que ses intentions sont strictement malhonnêtes et malveillantes. Vous n'avez donc rien à craindre : il n'est nullement question de vous emmener dans une de ces promenades sentimentales au clair de lune dont l'humanité revient toujours violée, meurtrie et désespérée.⁷

Mais le public, lui, ne répond pas à ce clin d'œil attendu. Il ne parvient pas à la phase finale de la plaisanterie, celle où l'absurde est dévoilé et récompensé par un éclat de rire partagé – Johnnie, en « représentant [du] vieux bon sens américain, [de son] réalisme goguenard et solide », ne peut que constater qu'aux États-Unis, « [la] crédulité, depuis Mark Twain, est devenue plus grande [qu'il] ne [pensait] »⁸. En prenant au sérieux ce qui devait être un acte parodique, le public trompé confirme à son tour la fin d'une tradition.

¹ « L'incarnation la plus complète par Gary d'un personnage picaresque est Gengis Cohn dans *La Tête coupable*. Ayant fui des difficultés non précisées, rencontrées sous une autre identité, et parti se cacher à Tahiti, Cohn est explicitement identifié avec les picaros dès la toute première page. » (Ralph Schoolcraft.- *Romain Gary : The Man Who Sold his Shadow*.- Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002.- p. 74.)

² *La Tête coupable*.- p. 53.

³ Adaptant ses rôles à ses interlocuteurs, il deviendra « Moïse Cohn, fils de Leïba Cohn » pour s'adresser à un Allemand, interprétant un Juif marqué par la déportation (*Id.*- p. 114-116.)

⁴ *Id.*- p. 117-133.

⁵ *Id.*- p. 62-67.

⁶ Ce rapprochement nous a été suggéré par Jean-François Hangouët.

⁷ *L'Homme à la colombe*.- p. 64. Dans un effet d'auto-citation commun chez Gary, ces « promenades sentimentales au clair de lune » donneront leur nom à l'œuvre du fictif Sacha Tsipotchkine auquel Gary attribue l'épigraphe du recueil de nouvelles *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.

⁸ *Id.*- p. 119

Gary fait le même constat dans *White Dog* où, face à une Amérique raciste qui refuse de se remettre en question, il se sent

cut-off once more from people by that terroristic sens of humor so totally un-French but that used to be so American : W.C. Fields, Chaplin stealing from kiddies, Mark Twain, O. Henry, and their last survivors, from Will Rogers¹ to the *Hungry i*²... America no longer laughs at itself.³

I.B.3. Transformations du personnage, de Tulipe à Johnnie

Le passage de *Tulipe* à *L'Homme à la colombe* et à *Johnnie Cœur* a accentué cette réflexion sur la transformation des références des personnages⁴. Dans *Tulipe*, le personnage principal était européen et son ami, oncle Nat, un archétype de Noir américain⁵. Le nom de Tulipe peut être rattaché à son origine européenne ; il est, comme Gary l'était pour Roman Kacew, un nom de guerre, et, selon David Bellos, il s'associe à une longue tradition :

[Tulipe] was a common nickname for soldiers of fortune in the seventeenth and eighteenth century, and can be found in any number of nineteenth-century historical romances attached to jolly swashbucklers defending fair maidens and noble causes. The best-known use of the name is in the legend of Fanfan-la-Tulipe.⁶

Dans *L'Homme à la colombe*, le lien direct avec l'Europe a été effacé, Johnnie est américain et oncle Nat s'est transformé en Thinking Horse, un Indien américain de la tribu des Hopi. L'origine du personnage permet d'établir un contrepoint avec le cow-boy Johnnie, en réunissant le couple cow-boy/Indien, tout en interrogeant les crimes des débuts

¹ L'humoriste Will Rogers (1879-1935) « [apparaît] d'abord dans les Wild West Shows, succédant ainsi à Buffalo Bill, avant de faire carrière dans le music-hall », où il incarne un « cow-boy à peine descendu de son cheval » qui jette, à sa manière, son regard sur l'actualité, proposant une « vision décalée de l'événement et une démystification de la propagande gouvernementale sur le ton des "yarns" racontés autour du feu de camp ». (Daniel Royot.- *L'Humour et la culture américaine*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1996.- p. 111.)

² Le « Hungry i » était un célèbre club de San Francisco, qui accueillait comédiens, musiciens et intellectuels jusqu'au début des années 70 et qui vit débiter la carrière de nombreuses futures vedettes. Le i minuscule de son nom appartient à sa légende et connaît plusieurs explications ; il pourrait notamment évoquer le « id » qui figure parmi les trois instances de l'appareil psychique définies par Freud (« id », « ego » et « super-ego » en anglais ; « ça », « moi » et « surmoi » en français), ou être l'initiale du mot « intellectuel ».

³ « une fois de plus coupé des autres par ce sens de l'humour terroriste, tellement peu français, mais qui était, par le passé, tellement américain : W.C. Fields, Chaplin dépouillant des petits enfants, Mark Twain, O. Henry, et leurs derniers héritiers, de Will Rogers jusqu'au *Hungry i*... L'Amérique ne se moque plus d'elle-même. » (*White Dog*.- p. 75.)

⁴ *Tulipe* a été publié en 1946 (avec une édition définitive en 1970), *L'Homme à la colombe* en 1958 (avec une édition définitive en 1984) et *Johnnie Cœur* en 1961.

⁵ Voir Chapitre 7.

⁶ « [Tulipe] était un surnom commun pour les soldats de fortune aux XVII^e et XVIII^e siècles, et on le trouve dans un grand nombre de romans historiques du XIX^e siècle, attaché à de joyeux bretteurs défendant de belles demoiselles et de nobles causes. L'utilisation la plus célèbre du nom est celle de la légende de Fanfan-la-Tulipe. » (David Bellos.- « The New Frontier : The Human Utopia of Romain Gary ».- *Nowhere is Perfect : French and Francophone Utopias/Dystopias/John West-Sooby*, dir.- Newark : University of Delaware Press, 2008.- p. 159.)

de l'Amérique¹. Si le nom du personnage renvoie aux noms traditionnels des membres de tribus indiennes, il s'associe également intimement à l'histoire de Johnnie. Thinking Horse se traduit en effet par « Cheval Pensant », un patronyme qui rappelle à la fois le Texas natal de Johnnie et le rôle que joue l'intellect dans l'aventure de l'Homme à la colombe. Un « thinking horse » évoque par ailleurs une forme de divertissement de foire, dans la lignée des chiens savants et autres animaux auxquels sont prêtées d'incroyables et improbables capacités scientifiques. Le nom de Thinking Horse annonce donc en ce sens l'escroquerie que vont monter les deux personnages.

Le personnage d'Indien, dans *Johnnie Cœur*, s'appelle Cheval Ailé, suggérant une similaire association paradoxale entre l'univers de l'Ouest représentant l'Amérique et les sphères des hautes idées qui viennent prendre sa place – ce que Cheval Ailé résume notamment dans l'oraison qu'il prononce pendant que s'accomplit l'apothéose de Johnnie :

Il aimait la viande rouge et le maïs bien terrestre, il avait la paix de l'esprit et les plus belles filles du monde, des machines à tout lessiver et des généraux prêts à bien faire, mais non, il a fallu qu'il commence à s'interroger !

La conversion du Johnnie de *L'Homme à la colombe* s'effectue par le truchement des Nations Unies ; dans *Johnnie Cœur*, ce sera à travers la culture. Johnnie s'y essaye à la peinture, mimant en des tentatives artistiques grotesques les fautes et le déclin du monde moderne.

La séparation progressive du personnage avec la figure du héros mythique du Far West dont il a l'apparence est encore soulignée, dans *L'Homme à la colombe* par l'écho qu'éveille le nom des deux protagonistes. Frankie et Johnnie, les amoureux des Nations Unies, sont en effet une référence directe à d'autres Frankie et Johnny, héros d'une chanson populaire américaine². Gary révèle là encore sa large culture et son goût pour les références et parodies, que ses lecteurs ne décryptent pas toujours. Comme la Frankie de *L'Homme à la colombe*, la jeune femme de la chanson est amoureuse d'un homme, qui s'appelle Johnny. Mais Johnny la trompe avec une autre femme et Frankie, l'apprenant, tue son homme. Dans le roman de Gary, la trame de la chanson est pastichée pour nourrir le propos

¹ L'Indien est ainsi « particulièrement populaire auprès des délégués du bloc afro-asiatique et du bloc soviétique, lesquels voyaient en lui l'exemple frappant du destin que les colonialistes américains avaient infligé aux populations autochtones des États-Unis ». (*L'Homme à la colombe*.- p. 57.)

² La chanson, dont les origines sont incertaines, apparaît sans doute entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Elle connaît de nombreuses versions et adaptations au cours des années. Ses interprètes sont nombreux et très divers, parmi eux figurent par exemple Bob Dylan, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley ou, en version jazz, Louis Armstrong, Count Basie, Dave Brubeck ou Duke Ellington. Voir Annexe 2.5.

satirique ; Johnnie n’y trompe pas Frankie avec une femme, mais avec une idée. L’homme séducteur devient un idéaliste qui « [court] les belles idées »¹, tandis que le gratte-ciel des Nations Unies est vu par Frankie comme « sa rivale, plus dangereuse que toutes les Nellie Bly de la terre »² – Nellie Bly ou Nellie Bligh étant, dans la chanson, le nom de la maîtresse de Johnny. La fin de Johnnie reproduit, à sa manière, celle du Johnny de la chanson. Celle-ci y est décrite ainsi³ :

Frankie got down from that high stool
She didn't want to see no more ;
Root-toot-toot three times she shot
Right through that hardwood door.
He was her man, but he was doing her wrong.⁴

La trahison du Johnnie de *L’Homme à la colombe* est d’un autre ordre, mais la sentence est la même : « Frankie, vive comme l’éclair, ne se laissa pas traiter ainsi et, saisissant son six-shooter, rooty-toot-toot ! elle tira sur Johnnie »⁵. Comme Johnny Sliven et Mike Sarfatti, les deux gangsters déçus, Johnnie le cow-boy idéaliste perd son sens et son identité lorsqu’il s’éloigne de la virilité et du caractère matérialiste américains.

I.C. Gangsters américains et jeunesse des années soixante

À ces gangsters décevants répondent deux personnages postérieurs, qui portent le nom de grandes figures du banditisme qu’ils désacralisent par leur apparence et leurs convictions. Dans *Adieu Gary Cooper*, un personnage s’appelle Al Capone, un autre Bug Moran, homonyme presque parfait du patronyme de l’un des grands rivaux du célèbre gangster américain, George « Bugs » Moran. Comme Capone, Bugs Moran était chef de gang à Chicago à l’époque de la Prohibition, participant aux trafics d’alcool. C’est à lui que Capone s’est opposé lors de l’un des épisodes marquants de la guerre des gangs, celui du massacre de la Saint-Valentin⁶. Moran, lui, parvint par hasard à y échapper. Dans *The Ski*

¹ *L’Homme à la colombe*.- p. 107.

² *Id.*- p. 152.

³ *Frankie et Johnny* étant une chanson populaire, ses versions sont très nombreuses, chaque interprète apportant ses variations à la trame principale ; la citation renvoie donc à l’une des versions retranscrites.

⁴ « Frankie descendit de son escabeau/Elle ne voulait pas en voir plus ;/Pan-pan-pan, elle tira trois fois/À travers la porte en bois dur./C’était son homme, mais il l’a trompée. » (Texte et traduction : Patrick Molou.- *Le livre d’or de la chanson traditionnelle américaine*.- Alleur : Marabout, 1996.- p. 163.)

⁵ *L’Homme à la colombe*.- p. 165-166.

⁶ Lors de cet épisode sanglant, « sept gangsters sont exécutés de sang froid dans un garage le jour de la Saint-Valentin, le 14 février 1929, par les hommes de Capone déguisés en policiers ». (Sophie Body-Gendrot, Francis Bordat, Divina Frau-Meigs.- *Le Crime organisé à la ville et à l’écran, États-Unis, 1929-1951*.- Paris : Armand Colin, 2001.- p. 12.)

Bum, Al Capone, s'appelait Genghis Cohn¹, première mention du nom qui réapparaîtra dans *La Danse de Genghis Cohn* et *La Tête coupable*², évoquant une autre forme de paradoxe – comme le résume Judith Kauffman,

le calembour bissovie deux termes discordants : Genghis (Khan) l'agresseur barbare par excellence et Cohn (de Nazareth) le prototype du bouc émissaire. Le surnom, qui noue, par une relation de fusion/tension, des éléments incompatibles, lie dans un même souffle la révolte et l'impossibilité de cette révolte.³

Les doubles romanesques des gangsters Bugs Moran et Al Capone ne sont pas, contrairement à Lenny, des skieurs cherchant à fuir le monde, mais des érudits, poètes et philosophes qui tiennent de grands discours sur l'Amérique et son avenir. Représentant une jeunesse intellectuelle révoltée, ils remettent à leur manière en question l'héritage américain. Le lieu de leur rencontre est, déjà, un élément de la dégradation de l'image héroïque attachée à leur patronyme : Bug Moran a rencontré Al Capone « dans la pissotière de la gare de Zürich, qu'il [fréquente] régulièrement »⁴. Cette transformation de l'image du gangster s'accompagne, chez Bug, d'un physique qui rappelle en les accentuant les traits peu flatteurs de Sliven ; Bug est gros, peine à se mouvoir et est frappé d'allergies chroniques, comme le montre l'un de ses portraits :

Bug était allongé sur le divan, tous ses cent kilos, essayant de respirer. Cela faisait ch-ch-ch chaque fois que l'air rentrait là-dedans. L'air se défendait, c'était normal. Bug était allergique à tout.⁵

Il est, par ailleurs, homosexuel, ce qui semble l'éloigner encore de l'archétype du gangster évoqué par son patronyme ; son homosexualité est en effet décrite par Gary comme un

¹ Le prénom de ce personnage récurrent chez Gary est orthographié « Genghis » dans les versions en anglais et « Gengis » dans celles en français.

² Dans le courrier des lecteurs du *New York Times*, Gary protestera contre l'emploi du même nom par Thomas Pynchon, déclarant : « With reference to Thomas Pynchon's book "The Crying of Lot 49" I feel obliged to point out that the name "Genghis Cohn" has been borrowed by this author from my novel "The Ski Bum", published one year ago. The name appears also in the title of my forth-coming novel "The Dance of Genghis Cohn". » (« En référence au livre de Thomas Pynchon, "Vente à la criée du lot 49", je me sens dans l'obligation d'indiquer que le nom "Genghis Cohn" a été emprunté par cet auteur à mon roman "The Ski Bum" publié l'année dernière. Le nom apparaît également dans le titre de mon prochain roman, "The Dance of Genghis Cohn". » (« Letters to the Editor ».- *New York Times*.- 12 juin 1966.- p. 321.)) La remarque de Gary suscitera plusieurs réactions indignées ou amusées, notamment celle de Thomas Pynchon, qui réplique : « [If] Mr. Gary really believes himself to be the only writer at present able to arrive at a play on words this trivial, that is another problem entirely, perhaps more psychiatric than literary ». (« [Si] M. Gary pense vraiment qu'il est aujourd'hui le seul écrivain capable de produire un jeu de mots aussi trivial, c'est tout à fait un autre problème, peut-être plus psychiatrique que littéraire ». (« Letters to the Editor.- *New York Times*.- 17 juin 1966.- p. 22, 24.)). Trois autres lettres de lecteurs assurant avoir inventé le même nom avant la publication du texte de Gary sont également citées.

³ Judith Kauffman.- « L'humour (juif), arme des désarmés ».- *Imaginaire et inconscient*.- n°15, 2005.- p. 99.

⁴ *Adieu Gary Cooper*.- p. 28.

⁵ *Id.*- p. 26. Il constitue une forme de double inversé du personnage de Callum dans *La Tête coupable*, qui ressemble physiquement à Bug et constitue également une référence intellectuelle pour la jeunesse américaine mais dont le rôle est une couverture pour dissimuler sa fonction d'espion américain.

vice¹ et est rattachée à ces bas instincts humains que les *bums* ne retrouvent que lorsqu'ils quittent le sanctuaire constitué par leur refuge montagnard :

C'était vrai, Bug avait des mœurs, mais pas à cette altitude. Et ce qu'il faisait au-dessous de deux mille mètres, ça ne regardait personne. En bas, il fallait bien se conformer, ça ne comptait pas.²

La première description du personnage, dans *The Ski Bum*, le présente comme une créature inoffensive et mal à sa place :

They all knew that Bug was a queer but he never made you feel his problem. He never went beyond staring at you with his big, dumb, meaningful eyes, like a huge St. Bernard dog who got it all wrong and was sitting there on his behind, waiting to be rescued. You didn't have to rescue him, so it was all right.³

L'homosexualité et les allergies de Bug, qui sont simplement suggérées dans *The Ski Bum* – où Bug n'est toutefois pas non plus mis en valeur⁴ –, deviennent centrales pour la définition du personnage dans *Adieu Gary Cooper*, où le personnage de Bug est plus étoffé. Dans *The Ski Bum*, avec sa peau de mouton, sa barbe, sa pipe et ses lunettes, il évoque tout à fait l'image d'un hippy. Lenny ne prête donc guère de crédit à ses discours et théories ; dans *Adieu Gary Cooper*, le hippy est Al Capone et Bug est une sorte de mentor pour Lenny. Il ressemble alors à un autre Américain, le Chuck de *L'Angoisse du roi Salomon*, qui jouera un rôle similaire auprès de Jean.

Al Capone, s'il n'évoque pas comme Bug Moran une dégradation physique de l'image de son modèle patronymique, la métamorphose par son ralliement aux mouvements de la jeunesse américaine des années soixante ; « tout barbu, avec le signe rouge de Brahma peint entre les sourcils »⁵, il accomplit un grand voyage en train avec « un de ces billets de chemin de fer qui vous permettent d'aller n'importe où en Europe, autant de fois que vous le voulez, si vous avez payé en dollars »⁶. Il rappelle un genre de *bums* différents, ceux décrits, par exemple, par Jack Kerouac qui, en 1958, un an après *Sur la route*, publie *The*

¹ « Il est pédé comme un pot de chambre, mais de tous les autres côtés, c'est un type bien. Comme il est vicelard, il est très fort question idéologie. » (*Id.*- p. 109.)

² *Id.*- p. 27.

³ « Ils savaient tous que Bug était pédé, mais il ne vous faisait jamais sentir son problème. Il ne faisait jamais plus que vous fixer avec ses gros yeux stupides et éloquentes, comme un énorme Saint-Bernard qui aurait tout faux et serait assis là, sur son derrière, attendant d'être sauvé. Mais on n'avait pas à le sauver, alors ça allait. » (*The Ski Bum.*- p. 4.)

⁴ Notamment : « He remembered that fat pig Bug Moran in his dirty sheepskin and his round queer's face looking like what he was always dreaming of except with glasses on ». (« Il se souvint de ce gros porc de Bug Moran, dans sa peau de mouton sale, avec son visage rond de pédé, ressemblant à ce dont il rêvait toujours, avec des lunettes en plus ». (*Id.*- p. 163.))

⁵ *Adieu Gary Cooper.*- p. 29.

⁶ *Id.*- p. 28.

*Dharma Bums*¹. Al Capone, entre voyages, bouddhisme et poésie, pourrait tout à fait être un représentant de la *beat generation* qu'il y dépeint. Lenny gardant en mémoire, malgré sa volonté de s'en séparer, une certaine image de l'Amérique dont Gary Cooper est la représentation métonymique, s'indigne donc contre cet Al Capone, fruit d'une union contre nature entre une figure mythique de l'histoire américaine et les grands discours de la jeunesse intellectuelle et hippy :

Le type s'appelait Al Capone, par-dessus le marché, et c'était même pas un pseudonyme, il s'appelait vraiment comme ça. Alors, vous vous rendez compte, Al Capone vous déclamant des poèmes à deux mille trois cents mètres d'altitude, là où on a vraiment le droit de respirer quelque chose de propre ? Lenny n'était pas pour les gangsters, et puis l'Amérique, il s'en foutait pas mal, mais Al Capone, tout de même, il y a des choses auxquelles on n'a pas le droit de toucher.²

Il défend donc l'honneur de l'Amérique et de Gary Cooper, en s'opposant à l'intellectualisme des paroles contestataires d'Al Capone par un geste silencieux de violence primaire : il lui « [casse] la gueule »³.

Ces nouvelles incarnations d'Al Capone et de Bugs Moran soulignent également une évolution de la culture américaine. Alors que Johnny Sliven, Mike Sarfatti et Johnnie Cœur se présentaient comme des figures paradoxales parce qu'ils avaient refusé les traditions américaines pour s'ouvrir à des valeurs plus européennes, Bug et Al Capone accompagnent un mouvement général de la jeunesse américaine. Même s'ils sont installés en Suisse, ils demeurent tout à fait américains et sont inclus dans une transformation de la jeunesse de leur pays. Leurs discours et attitudes ne sont pas issus de la découverte d'une culture étrangère, ils sont, au contraire, adaptés à la culture américaine émergente.

II. La remise en question de la société traditionnelle

II.A. La ville moderne, point de départ des contestations

Cette mise en question des mythes américains par des valeurs intellectuelles qui s'opposent aux anciennes traditions trouve un point d'ancrage particulier dans les villes américaines.

¹ *Les Clochards célestes*, en français. Gary, en parlant de Kerouac, déclarera dans *La Nuit sera calme* que « c'était un prophète, Kerouac. Il fut le premier et le seul à avoir prédit quinze ans à l'avance l'Amérique des hippies, l'Amérique d'une quête spirituelle désespérée, qui commençait déjà dans la marijuana pour finir dans l'héroïne. » (*La Nuit sera calme*.- p. 172.)

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 29.

³ *Id.*- p. 31.

La ville, dans sa modernité même, représente tous les éléments contre lesquels les personnages contestent, et que les Américains chercheront à fuir.

II.A.1. New York, capitale artistique

New York, symbole du monde moderne, a un lien particulier avec l'art et la culture, s'imposant comme capitale artistique après la Seconde Guerre mondiale. Comme le remarque Jerome Charyn, avec la guerre, « New York était à nouveau en plein essor, une ville pionnière aux avant-postes de l'esprit et de l'imagination »¹ et, « pendant au moins un quart de siècle, de la Seconde Guerre mondiale presque jusqu'à la fin des années soixante, New York fut une sorte de royaume magique, à distance du reste de l'Amérique, un royaume des arts où l'argent ne comptait pas vraiment »². New York, pour les personnages américains de l'œuvre garyenne, apparaît, en correspondance avec cette réalité historique, comme le centre culturel américain, le lieu de référence pour le développement des idées et idéaux. Comme Johnnie, dont la transformation de cow-boy en figure spirituelle s'accomplit lorsqu'il quitte son Texas natal et rejoint New York, deux des figures de gangsters déchus lient leur nouveau destin à la ville américaine : Stevens, le double fictif de Sliven, est un New-Yorkais qui « est venu à Paris pour apprendre le français et qui s'intéresse à la peinture »³, tandis que Mike Sarfatti, reconverti dans l'art contemporain, veut, pour couronner sa nouvelle carrière, « organiser une exposition d'art abstrait dans une galerie de Manhattan »⁴. Pour l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* exilée en Amérique du Sud, New York et ses musées représentent aussi un idéal de civilisation et de culture à imiter puisque, depuis son exil dans un pays où les habitants peinent à survivre, elle rêve à cette capitale artistique de référence :

À New York, il y avait le Metropolitan Museum, le Musée d'Art moderne, le Musée Guggenheim, et il était facile, là-bas, d'assouvir sa soif spirituelle.⁵

Et c'est ce modèle qui conditionnera la tragique transformation qu'elle fera subir au pays d'Almayo.

New York et l'art entretiennent ainsi un lien privilégié ; Jess, mentionnant le pop art dans *The Ski Bum*, l'explique en parlant d'une galerie d'art justement située dans cette ville¹, et

¹ Jerome Charyn.- *New York, Chronique d'une ville sauvage*.- Paris : Gallimard, 1994.- p. 59.

² *Id.*- p. 60.

³ *Le Grand Vestiaire*.- p. 193.

⁴ « Décadence ».- *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- p. 95.

⁵ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 249.

l'aspect culturel associé à New York ne s'en tient pas à ces liens avec le monde de la peinture ; tous les arts sont représentés dans cette ville qui fait figure d'incontournable lieu culturel international². New York, cultivé et élitiste, se tient éloigné des valeurs plus terrestres et des traditions. Rousseau, déguisé en homme du désert pour entrer en contact avec Stéphanie, commet donc une fausse note lorsque, en associant trop d'ironie à son personnage, il s'éloigne du monde authentique dans lequel il est censé évoluer pour retrouver un univers trop cultivé : « Ce genre de plaisanterie douteuse, lancée par un seigneur du désert, sentait beaucoup trop New York après deux Martinis. »³

Dans l'optique d'une mise en question des traditions américaines par une culture et des valeurs nouvelles, le choix de New York comme cadre trouve donc un sens supplémentaire. Pour Garantier déjà, qui voulait fuir la dure réalité de la guerre, New York constituait un lieu de refuge lié à son attrait pour l'art moderne et ses abstractions, qui lui permettaient de s'éloigner des contingences d'un monde trop humain⁴. La nouvelle réécriture de *Tulipe* que constitue la pièce *Johnnie Cœur* souligne encore ce visage de la ville ; associé à la jeunesse protestataire, le personnage est devenu un artiste en puissance, qui est installé à Greenwich Village pour peindre des toiles « sans aucune trace de talent »⁵ en rêvant de trouver une « belle escroquerie idéologique »⁶. Greenwich Village, le quartier des intellectuels, est en parfait accord avec la destinée du personnage. Le passage, de *Tulipe* à *Johnnie Cœur*, du quartier de Harlem à celui de Greenwich accompagne la transformation du personnage : si Tulipe est un Européen réfugié après la guerre, qui emménage dans un quartier multiculturel, l'un des ghettos pauvres de New York, Johnnie Cœur est un intellectuel américain, un apprenti peintre parti de son Texas natal pour étudier.

¹ « Pop art. Surely you've heard about that. It's going very strong right now back in the States. It's the ultimate in American culture, in fact. They use junk for creative self-expression. [...] They're filling the art galleries in New York with it. » (« Le Pop art. Vous en avez sûrement entendu parler. C'est très à la mode en ce moment aux États-Unis. En fait, c'est le summum de la culture américaine. Ils utilisent du bric-à-brac pour s'exprimer artistiquement. [...] Ils en remplissent les galeries d'art à New York. » (*The Ski Bum*.- p. 179.))

² Gary, qui s'imagine, dans *La Promesse de l'aube*, une impossible carrière de chanteur d'opéra, choisit New York pour en illustrer ironiquement l'aspect tragique : il assiste, assis à côté de Rudolf Bing, « un des plus grands impresarii d'opéra du monde », à « une représentation de Faust au Metropolitan de New York » (*La Promesse de l'aube*.- p. 100.) et, dans ce haut lieu culturel, rêve d'être sur scène à la place de l'interprète dont il aimerait partager le talent. C'est encore à New York que Chuck propose à Monsieur Salomon de se rendre pour écouter un concert du pianiste virtuose russe Horowitz : « Monsieur Salomon, dit Chuck, vous qui aimez la musique, vous devriez aller à New York, il y a Horowitz qui va donner un dernier concert ». (*L'Angoisse du roi Salomon*.- p. 320.) Et également à New York que Stéphanie pense lorsque la beauté de Rousseau, lors de leur première rencontre, lui rappelle les figures de jeunes premiers de vieux films. (*Les Têtes de Stéphanie*.- p. 94.)

³ *Id.*- p. 95.

⁴ Voir Chapitre 2.

⁵ *Johnnie Cœur*.- p. 11.

⁶ *Id.*- p. 23.

II.A.2. New York et la modernité

New York s'établit également comme point de départ de contestations contre le monde¹ parce que c'est une ville qui symbolise la modernité. Tulipe et Johnnie, en choisissant New York comme lieu d'ancrage, utilisent ainsi la ville pour son rôle central, mais ils ne s'y impliquent pas, évoluant dans des espaces clos² d'où ils peuvent critiquer le monde à distance.

Contrairement aux impressions partagées par beaucoup de ses visiteurs³, le New York garyen ne suscite pas d'émerveillement ou d'étonnement. Dans *L'Homme à la colombe*, New York est envisagé à travers les vitres du bâtiment de l'O.N.U. qui transforment la ville en décor lointain. Le « cadre » de la fenêtre, comme l'explique Philippe Hamon, « annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art »⁴. L'une des rares impressions de New York perçue depuis le building des Nations Unies sera cette vue sur le fleuve :

Par l'immense baie vitrée on apercevait la merveilleuse vue ensoleillée sur East River, avec l'infinie variété des bateaux qui rejoignaient la mer, parmi lesquels les petits remorqueurs trapus et affairés du port de New York offraient aux regards des délégués une consolante vision d'efficacité.⁵

Les éléments qui y figurent sont avant tout symboliques, puisqu'ils servent à établir un contraste entre l'efficacité des remorqueurs en plein travail et l'oisiveté qui caractérise les occupants de l'immense bâtiment des Nations Unies.

En dehors du meublé où habite Tulipe ou de l'immeuble du journal *La Voix des Peuples* qui sont au cœur de l'action sans être précisément situés, la ville new-yorkaise apparaît peu dans *Tulipe*. La verticalité de la ville est presque niée par une description spatiale qui se cantonne à situer les personnages à des étages peu élevés, rabaisant à taille humaine la hauteur de ces immeubles qui constituent habituellement l'élément phare de la ville. La

¹ Comme Gary le résume dans l'un de ses entretiens avec André Bourin : « Tulipe fait la grève de la faim pour protester contre le monde. » (André Bourin.- *Romain Gary, le nomade multiple : entretiens*.- France Culture, mai-juin 1969.)

² Tulipe est installé dans un grenier, un lieu fermé qui est presque la scène d'un huis-clos théâtral, où des visiteurs viennent le trouver mais d'où il sort peu. L'enfermement de Johnnie dans *L'Homme à la colombe* est encore plus spectaculaire, puisque la pièce où il s'est établi est égarée dans le labyrinthe des couloirs des Nations Unies.

³ Que l'on trouve, par exemple, dans le compte-rendu que fait Simone de Beauvoir de sa découverte des États-Unis, où elle passe quatre mois, en 1947. En arrivant à New York, où elle s'émerveille de voir les images qu'elle avait de la ville prendre vie, elle note : « Demain, New York sera une ville. Mais ce soir appartient à la magie. » (Simone de Beauvoir.- *L'Amérique au jour le jour, 1947*.- Paris : Gallimard, 1997.- p. 16.)

⁴ Philippe Hamon.- *Du descriptif*.- Paris : Hachette, 1993.- p. 174.

⁵ *L'Homme à la colombe*.- p. 14.

pièce où Tulipe reçoit ses fidèles est certes « dans le grenier »¹, mais ce grenier, qui rappelle plus une maison qu'un habitat urbain², et sa salle d'attente adjacente, se trouvent seulement « au quatrième »³; la salle de rédaction de *La Voix des Peuples* est approvisionnée en café par « garçon d'ascenseur »⁴ sans que l'étage auquel il se rend ne soit mentionné; quant aux enfants qui rêvent des miracles que pourrait accomplir Tulipe, ils se contentent d'imaginer qu'il « peut sauter du cinquième étage dans la rue sans se faire mal »⁵. La démesure new-yorkaise semble bien loin. Selon Crystel Pinçonat, cette présence parcellaire de la ville s'explique par le fait que New York sert à « [moderniser] avant tout une longue tradition littéraire »⁶ française : New York devient « l'une des pièces maîtresses du fonctionnement parodique »⁷ des deux fables que sont *Tulipe* et *L'Homme à la colombe*.

New York, capitale imaginaire du Nouveau Monde, est utilisée comme une synecdoque de la modernité, dont elle représente en même temps tous les travers. New York constitue un point de rencontre entre le rêve et une réalité plus dure : si la ville est une destination choisie par les réfugiés européens, elle est loin d'être, pour ceux qui s'y sont installés, un lieu parfait et idéal. Trait commun aux grandes villes⁸, la solitude urbaine caractérise New York, même si, alors que le téléphone est muet à Paris – « non seulement les P & T ne vous parlent pas quand vous décrochez, mais vous n'avez même pas de tonalité »⁹ –, New York possède « un service téléphonique qui vous répond lorsque vous commencez à vous demander si vous êtes là, une voix de femme qui vous parle et vous rassure et vous encourage à continuer »¹⁰. Tandis que les couloirs de l'O.N.U. résonnent, dans *L'Homme à la colombe*, du chant plein d'espoir de l'organisation : « Nothing succeeds like success »¹¹, les rues de New York semblent abriter plus de vies modestes et difficiles que de carrières fulgurantes conformes aux promesses du rêve américain. Dans *Tulipe*, l'image de la ville

¹ *Tulipe*.- p. 82.

² Bachelard fait de l'absence de grenier ou de cave l'un des éléments qui différencient la maison de l'immeuble de ville. (Gaston Bachelard.- *La Poétique de l'espace*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- p. 42.)

³ *Tulipe*.- p. 82.

⁴ *Id.*- p. 41.

⁵ *Id.*- p. 90.

⁶ Crystel Pinçonat.- *New York, mythe littéraire français*.- Genève : Droz, 2001.- p. 234.

⁷ *Ibid.*

⁸ « [C'est] normal de se sentir seul dans une grande agglomération », explique ainsi un médecin à Cousin. (*Gros-Câlin*.- p. 52.)

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « Rien ne réussit comme la réussite. » (*L'Homme à la colombe*.- p. 132.)

n'est pas celle d'une grande richesse : établi dans un « meublé sordide de Harlem »¹ au « lavabo ébréché »², le personnage est confronté à une réalité peu glorieuse. Comme le note Pierre Sansot, le meublé, à l'image des bas-fonds d'une ville, « vit sous le régime de l'humide : alors même que les escaliers ne suintent pas, il donne sur une cour obscure où les papiers, les ordures, les cotons pourrissent »³. Cette image peu reluisante est bien celle qui transparaît de l'appartement où vit Tulipe. Tulipe, sans travail, en vient à rêver, parce qu'il est affamé, à l'apparition d'un astre nouveau, « le gigot de mouton, avec des pommes de terre-satellites »⁴, tandis que Caruso, le propriétaire de son appartement, lui refuse un délai pour le paiement de son loyer :

- Caruso, lorsque au milieu de l'Océan déchaîné, sur un radeau minuscule, vous ramassez le survivant famélique d'un bateau torpillé, irez-vous lui réclamer le prix du passage ?
- Je ne m'intéresse pas au droit maritime.
- Répondez.
- Je pense que oui, si vous voulez le savoir. Sans quoi, qui donc irait torpiller des bateaux, au milieu de l'Océan ?⁵

Ce quotidien difficile est aussi sensible dans *Johnny Cœur*, même si la perspective en est quelque peu modifiée : il ne s'agit plus des difficultés d'adaptation d'un émigré récent, mais de la vie de bohème d'un idéaliste désabusé qui refuse de travailler et « [crève] de faim au nom de l'intégrité artistique »⁶. La didascalie initiale mentionne tout de même « une pièce délabrée d'une maison de Greenwich Village, à New York »⁷. Comme Tulipe, Johnnie Cœur se plaint de « crever de faim »⁸ alors que « ce salaud de propriétaire [...] a coupé le chauffage »⁹.

Les contacts avec la ville ne sont donc pas ceux d'une rencontre avec l'Eldorado glorieux que l'imaginaire associe à l'Amérique. L'ami de Tulipe, oncle Nat, est cireur de chaussures, un métier tout à fait associé à la précarité des grandes villes, Cheval ailé, de la même manière, a appris à « gueuler : "Ciraaage de soulier !" dans toutes les langues du monde »¹⁰, alors que Tulipe suggère que Leni s'adonne à la prostitution. New York est une ville où il est difficile de se faire une place. Expliquant pourquoi il est devenu journaliste, Flaps, l'un des rédacteurs de *La voix des peuples* qui lance l'histoire de Tulipe, déclare ainsi

¹ *Tulipe*.- p. 17.

² *Id.*- p. 18.

³ Pierre Sansot.- *Poétique de la ville*.- Paris : Klincksieck, 1973.- p. 345.

⁴ *Tulipe*.- p. 19.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Johnnie Cœur*.- p. 23.

⁷ *Id.*- p. 11.

⁸ *Id.*- p. 12.

⁹ *Id.*- p. 13.

¹⁰ *Id.*- p. 18.

laconiquement : « Je n'avais pas le choix. Je crevais de faim. »¹. C'est pourquoi l'idée d'écrire un article sur Tulipe, un homme qui meurt de faim à New York, semble tout d'abord, à l'équipe de journaliste au complet, une vaste aberration :

- Des milliers de types crèvent de faim à New York. Moi-même, j'ai crevé de faim à New York. Ça n'intéresse personne.
- On commence toujours par crever de faim, à New York, jusqu'au jour où l'on fait crever de faim les autres, dit Grinberg. C'est ce qu'on appelle "réussir".²

Ce lieu d'une modernité négative, revers peu attrayant de la généreuse Terre promise, constitue un point de départ récurrent pour les mises en questions des personnages, qui s'attachent à une image symbolique de la ville, où les rues, bâtiments et habitants s'effacent derrière des éléments généraux et représentatifs. Dans *L'Homme à la colombe*, en dehors de l'immeuble des Nations Unies, centre de l'intrigue, la ville n'est présente qu'à travers la mention éparses de noms connus de tous. Si les États-Unis sont, pour Gary, « le seul pays qui est vraiment comme ça, tel qu'on le connaît avant d'y aller »³, New York est également surchargé de références littéraires ou cinématographiques⁴ et quelques lieux aux noms évocateurs suffisent souvent à appeler des images précises. New York, autant dans *Tulipe* que dans *L'Homme à la colombe* ou *Johnnie Cœur*, trois textes qui y sont localisés, est dessiné, en pointillés, par la mention de quelques lieux facilement reconnaissables. Le texte de *L'Homme à la colombe* permet de jeter un bref regard sur « le port de New York »⁵ qui s'étend aux pieds de « la grande cage de verre du gratte-ciel de l'Organisation des Nations Unies »⁶, d'apercevoir « East River »⁷, de rencontrer trois joueurs de poker « bien connus de Times Square et de Broadway »⁸ ou d'entendre parler du « gars qui a vendu le pont de Brooklyn à un touriste »⁹, mais le personnage de Johnnie n'a pas de vrai contact avec la ville¹⁰. L'organisation des Nations Unies ne laisse à la ville l'abritant que la place d'un décor garantissant un effet de réel.

¹ *Tulipe*.- p. 38.

² *Id.*- p. 43-44.

³ *La Nuit sera calme*.- p. 165.

⁴ Gary déclare ainsi dans *La Nuit sera calme* : « Lorsque je suis arrivé à New York, je n'ai donc éprouvé qu'un sentiment de déjà vu. Chaque silhouette, chaque coin de rue, chaque séquence de vie ressemblait à ces bouts de film non utilisés au montage, qui traînent par terre. » (*Id.*- p. 167.)

⁵ *L'Homme à la colombe*.- p. 14.

⁶ *Id.*- p. 11.

⁷ *Id.*- p. 36.

⁸ *Id.*- p. 37.

⁹ *Id.*- p. 38.

¹⁰ Ses quelques sorties sont en effet localisées avec une grande économie descriptive ; Johnnie se rend d'un point à l'autre sans que son trajet ne soit apparent : son combat le conduit au « poste de police de la 42^e rue » (*Id.*- p. 113) puis à « l'hôpital de Bellevue » (*Id.*- p. 121) ; il est emmené jusqu'à « une demeure de Long Island » (*Id.*-p. 137) ou traverse « Broadway et Wall Street » pour « être reçu officiellement par les autorités

Les quelques lieux mentionnés par leur nom dans *Tulipe* servent aussi de symbole pour appuyer le sens du récit parodique. New York s’y résume à certains lieux, parmi les plus connus, qui représentent au mieux la société urbaine contemporaine : Wall Street¹, le centre des affaires, Broadway², la rue des spectacles, la Cinquième Avenue³, équivalent new-yorkais des Champs-Élysées, qui regroupe les commerces de luxe, l’Empire State Building⁴ qui est, jusqu’aux années 70, le plus haut gratte-ciel de New York. Parmi les quelques éléments retenus, ne figure pas l’un des monuments new-yorkais les plus célèbres : la statue de la Liberté. Les promesses merveilleuses offertes par le monument ne pouvaient s’accorder aux protestations des personnages.

La ville est donc l’une des cibles de la remise en question opérée par Tulipe. Les quelques lieux cités sont attaqués par la déconstruction progressive de la ville qui est à l’œuvre dans le texte. L’action du « blanc Mahatma » transforme l’espace new-yorkais qui lui sert de cadre, et les changements consécutifs à son message se transposent sur la ville. Wurlitzer Kid, un « nègre idéaliste », exprimait déjà, avant le début de la croisade de Tulipe, ses rêves d’une société meilleure en déclarant :

Je veux soulever l’Empire State Building et le jeter à la mer [...]. Je veux soulever tous les gratte-ciel de Wall Street et les jeter à la mer, avec tous les mauvais nègres qui sont dedans.⁵

Et, lorsque la « fin proche »⁶ de Tulipe « sème le désespoir et le repentir dans le monde »⁷, les conséquences se font sentir sur l’espace, tandis que la nature reprend peu à peu ses droits. Ce nouveau pays de Canaan – américanisé puisqu’un « miséreux » y reçoit « un bifteck [...] tombé du ciel »⁸ – vient remplacer le caractère urbain de New York et la ville s’efface sous des manifestations miraculeuses. Wall Street, lieu du capitalisme triomphant, est détruit par « une grande vague de bonté »⁹, le Bronx est transformé en terre d’abondance qui voit « des sources de lait [jaillir] du sol »¹⁰, le clinquant de la Cinquième Avenue est

de la ville » (*Id.*- p. 140). Ces maigres informations, qui sont pratiquement les seuls signes de présence de la ville dans le texte, montrent que Johnnie ne s’approprie pas New York. Enfermé dans sa pièce perdue au sein de l’O.N.U., il sort à peine.

¹ *Id.*- p. 115, 129 et 164.

² *Id.*- p. 165.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 115.

⁵ *Tulipe.*- p. 115.

⁶ *Id.*- p. 164.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*- p. 167.

⁹ *Id.*- p. 64.

¹⁰ *Ibid.*

remplacé par « un champ de blé »¹ qui lui offre un retour inattendu à la nature. Ces éléments, insérés dans le fonctionnement parodique du texte, sont, comme le souligne Crystel Pinçonat, parodiques en eux-mêmes : « le décor new-yorkais prend à sa charge de façon bouffonne les éléments d'utopie sociale propres à la satire »² et Gary, de la sorte, « accentue l'écart entre New York et la référence biblique par le biais d'images qui, sans leur composante humoristique, évoqueraient les collages surréalistes »³ – le bifteck tombé du ciel vient, notamment, crever l'œil d'« un miséreux »⁴, selon un « gag à la Marx Brothers »⁵.

La protestation de Tulipe ne conduit pas à une destruction effective de la ville, mais à sa relecture satirique. La grande ville américaine, chez Gary, est le lieu où se regroupent toutes les remises en causes de la société américaine. Au New York de *Tulipe*, de *L'Homme à la colombe* et de *Johnnie Cœur* répondent le Los Angeles et le Washington de *Chien Blanc*, théâtres des luttes pour les droits civiques. La ville ne semble souvent exister que dans ces révoltes ; en dehors de celles-ci, elle est fréquemment présentée comme un lieu clos, qui enferme les personnages – Tulipe et Johnnie sortent, nous l'avons vu, peu du quartier général de leur révolte, tandis que, dans *Charge d'âme*, la capitale est enterrée, en une tentative de protection contre les dangers du monde extérieur. Tulipe, dans la version théâtrale du roman présentée par Gabriel Garran, déclare d'ailleurs explicitement éviter de sortir de son meublé par crainte de découvrir une ville aussi décevante que les autres. Leni lui déclare ainsi :

Ça fait six mois que je vous trouve chaque matin tapi dans votre trou, trop lâche pour vous lever, trop fatigué pour vivre... Ça fait six mois, patron, que vous êtes dans un pays vraiment libre et vous n'avez même pas mis le nez dehors pour voir à quoi ça ressemble !⁶

Tulipe lui répond simplement : « Je m'en doute. »⁷ La ville, même New York, capitale du monde libre, n'a que peu d'espoir à lui offrir.

II.A.3. La nostalgie d'un monde d'avant les villes

Face à des villes décevantes, où la nature est trop lointaine ou contaminée par la présence urbaine, la prochaine étape est la fuite. Plusieurs personnages rêvent de partir loin de la

¹ *Ibid.*

² Crystel Pinçonat.- *New York, mythe littéraire français*.- Genève : Droz, 2001.- p. 236.

³ *Id.*- p. 237.

⁴ *Tulipe*.- p. 64.

⁵ Crystel Pinçonat.- *New York, mythe littéraire français*.- Genève : Droz, 2001.- p. 231.

⁶ *Tulipe ou la protestation*.- p. 16.

⁷ *Ibid.*

civilisation et de la ville, pour rejoindre un ailleurs qui pourrait être différent – comme le déclare le narrateur de *Pseudo*, « l'ici [...] est une caricature d'un ailleurs »¹. Tulipe, déprimé par ses réflexions humanistes, est plusieurs fois tenté de quitter New York où il vit, de s'abstraire du monde et de renouer avec une existence plus simple. « Nous irons vivre loin de la société, quelque part dans les solitudes polaires »², s'exclame-t-il tout d'abord. Le plan semble parfait et la vie qui pourrait s'y offrir idéale. Les habitants de ces terres lointaines les « initieront à leurs mœurs simples, mais saines. Ils ignorent les discriminations raciales, ils [les] assimileront et [ils] vivron[t] et mourron[t] heureux »³, s'imagine-t-il en prolongeant sa vision. Mais le rêve trop beau reste à l'état de projet. Tulipe songe ensuite à émigrer sur « un îlot minuscule dans l'archipel des Bananes »⁴, mais cette deuxième idée connaît le même destin funeste.

Le secrétaire général de l'O.N.U. nourrit lui aussi des rêves de départs pour des terres lointaines qui ne seraient pas frappées des problèmes qui sont les siens à New York : « Vous savez que [les journalistes] disent de moi que je m'accroche à mon poste ? » s'indigne-t-il, ajoutant : « Pourtant, je ne demande qu'à m'en aller, j'ai besoin d'aller vivre quelque part dans la nature, loin des Nations Unies... Mais je ne veux pas avoir l'air de me dérober »⁵. Thinking Horse, en écoutant les discours idéalistes de Johnnie, se laisse également aller à une douce rêverie où la civilisation moderne n'a pas sa place : si les Nations Unies avaient existé à l'époque des pionniers, songe-t-il non sans ironie, les tribus indiennes sillonneraient peut-être toujours le pays en scalpant leurs ennemis et, conséquence logique mais révélatrice : « Pas une ville ne jetterait son ombre sur le continent américain. »⁶ L'Amérique des origines aurait gardé son innocence première.

Dans *Chien Blanc*, Gary tente à son tour régulièrement de fuir les problèmes de la société américaine⁷. Il prend un avion pour Honolulu, Manille, Hong Kong, Calcutta puis Téhéran qu'il rejoint pour « [se] désorienter, [se] perdre de vue en [se] frottant de "couleur locale", d'"exotisme", de "pittoresque", de "dépaysement" »⁸, se rend « à Guam, face à [son] frère

¹ *Pseudo*.- p. 154.

² *Tulipe*.- p. 86.

³ *Id.*- p. 87.

⁴ *Ibid.* L'archipel des Bananes désigne sans doute les Banana Islands, au large de la Sierra Leone, qui, après avoir été l'un des lieux d'ancrage des vendeurs d'esclaves, ont accueilli, après la Déclaration d'indépendance américaine, d'anciens esclaves libérés, qui ont constitué l'essentiel du peuplement de ces îles.

⁵ *L'Homme à la colombe*.- p. 21.

⁶ *Id.*- p. 146.

⁷ Voir Chapitre 7.

⁸ *Chien Blanc*.- p. 49.

l'Océan »¹, passe un moment « entre Pnom Penh et Angkor Vat »² et pense partir pour « l'île Maurice où [il croit] avoir un ami, avec qui [il] n'[a] pas correspondu depuis vingt-cinq ans »³. L'intérêt de ces destinations tient à ce qu'elles sont à la fois lointaines et suffisamment exotiques pour sembler différentes des États-Unis – même si, comme le remarque Mireille Sacotte, « la liste des paradis artificiels est à manier avec suspicion »⁴. Il est d'ailleurs notable que l'ensemble de ces lieux, avec Téhéran et Honolulu aux deux extrémités, tournent, en plusieurs cercles concentriques, autour du Vietnam, qui évoque cette guerre américaine constituant l'un des éléments motivant son départ des États-Unis, comme pour rappeler qu'il ne peut pas réellement s'en éloigner.

Au-delà de ces lieux définis, Gary mentionne des destinations lointaines qui ne l'attirent pas comme espaces géographiques déterminés, mais pour ce que leur nom suggère. Il rêve aux « atolls vierges »⁵ des îles Tuamotou et, surtout, à la Mongolie extérieure : « La Mongolie extérieure, pensai-je. C'est par là que je voudrais me tirer. C'est naturellement le mot *extérieur* qui me plaît. »⁶ Ce pays réinventé, qui n'a pas de rapport avec son homologue réel, est également celui dont rêve Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, qui représente le lieu d'évasion ultime, loin de toute la société américaine. Comme le dit Jess à son père : « Si je lui parle de le présenter à mon père, il est capable de filer en Mongolie extérieure. Il croit que ça existe. »⁷ La Mongolie extérieure a bien pu exister comme réalité géographique, avant que cette portion de l'ancien pays divisé entre Mongolie intérieure et Mongolie extérieure ne soit simplement appelée la Mongolie, mais ce n'est pas à un territoire réel que Lenny se réfère en rêvant de ce lieu lointain. Cette Mongolie extérieure est, comme le dit Mireille Sacotte, « surdéterminée par son adjectif »⁸ ; Lenny, comme Gary dans *Chien Blanc*, ajoute en effet : « *Extérieure*, c'est ça qui me plaît là-dedans. Ça a l'air d'un truc intéressant. »⁹

¹ *Ibid.* Ni Téhéran ni Guam ne sont mentionnés dans la version américaine du texte.

² *Ibid.*- p. 58.

³ *Ibid.*- p. 207.

⁴ « à Manille ou à Calcutta, célèbres pour leurs bidonvilles, Gary ajoute Guam où il "écrit ces notes". Or il s'agit d'une des îles Mariannes, territoire non incorporé des États-Unis, qui est la principale base aéronavale américaine dans le Pacifique, et de ce fait pourvue en armes nucléaires. C'est de là que partirent les premiers raids américains vers le Vietnam des années soixante. » (Romain Gary.- *Légendes du je*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Gallimard, 2009.- p. 556.)

⁵ *Chien Blanc*.- p. 191.

⁶ *Id.*- p. 22.

⁷ *Adieu Gary Cooper*.- p. 155.

⁸ Mireille Sacotte.- « Géographie singulière et lieux communs chez Romain Gary ».- *Romain Gary et la pluralité des mondes*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- p. 167.

⁹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 111.

La jeunesse américaine des années soixante évoquée par Gary partage, de fait, cette volonté de fuir l'Amérique et tout ce qu'elle représente, comme le résume un Américain qui répond aux questions de Gary dans *Les Trésors de la mer Rouge* :

- Qu'est-ce que vous êtes venu foutre ici ?
- Rien.
- Bon, mais enfin, pourquoi ?
- Il réfléchit. [...]
- J'ai voulu partir loin.
- C'est assez loin pour vous ici ?
- Pour le moment, oui.¹

Ces personnages en rupture avec leur pays surgissent dans des pays variés, et font, de la même manière, de fugaces apparitions dans plusieurs textes, comme dans *Chien Blanc* où Gary déclare :

Seberg passe son temps à donner notre adresse à tous les jeunes paumés américains qui croient que l'Atlantide, ça existe, ce qui explique pourquoi j'ai trouvé un jour six beatniks endormis dans des sacs de couchage dans notre appartement rue du Bac. L'un d'eux avait notre adresse depuis quatre ans, et il l'avait partagée avec des amis. Il y a des gens qui ne comprennent rien aux gestes symboliques.²

Ils apparaissent aussi dans l'Amérique latine des *Mangeurs d'étoiles*, où l'Américaine remarque qu'« on voyait de plus en plus dans les rues de la capitale de jeunes Américains barbus aux cheveux sur les épaules et qui ressemblaient à des Christs échappés d'un asile »³. Ces Américains en fuite trouvent une incarnation particulière dans les personnages d'*Adieu Gary Cooper* et de *The Ski Bum*, qui cherchent dans les montagnes suisses leur évasion loin de l'Amérique – parce que, comme le dit Lenny, « le Vietnam, c'est pas ici, et ils n'ont pas de Noirs »⁴.

II.B. La fuite de la jeunesse américaine

II.B.1. Le rejet de la société américaine

La puissance des États-Unis et leur rôle à travers le monde, symbolisés par la figure du justicier Gary Cooper, sont confrontés à une remise en question généralisée, qui s'ouvre avec Hiroshima et le revers que la bombe atomique apporte à l'image du libérateur américain. Déjà, dans *Les Racines du ciel*, la guerre de Corée et ses conséquences venaient mettre en question les certitudes américaines ; le paria américain Forsythe apparaissait aux

¹ *Les Trésors de la mer Rouge*.- p. 45.

² *Chien Blanc*.- p. 72-73.

³ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 213.

⁴ *Adieu Gary Cooper*.- p. 108.

côtés de l'ancien résistant français Morel, comme une victime de cette guerre qui définissait, à travers le texte, le personnage et ses rapports avec son pays – comme le note Firyel Abdeljaouad, « Forsythe est le produit de la faillite de l' "Amérique des certitudes", celles des lendemains non déjà de la guerre du Vietnam, mais de ceux de la guerre de Corée »¹. Le major américain a ainsi été « un an prisonnier des troupes chinoises en Corée »² et a « cédé à un peu de persuasion et à un peu de confort. Il a été de ces officiers américains qui trouvèrent plus simple de "confesser" que les États-Unis se livraient à la guerre bactériologique sur les populations chinoises »³ ; il a alors été « vidé de l'armée de son pays pour avoir avoué complaisamment en captivité, pendant la guerre de Corée, qu'il avait bombardé les populations avec des mouches infectées de choléra et de peste »⁴. Ayant perdu sa foi en l'humanité, il s'est donc réfugié en Afrique, où il est hanté par son passé, comme le soulignent ses vêtements, puisqu'il ne se sépare jamais de son « blouson d'aviateur qui portait les marques encore visibles des galons décousus »⁵. Avec ses « cheveux roux »⁶ et « ses taches de rousseur »⁷, il pouvait déjà ressembler aux jeunes Américains que Gary décrira dans les années soixante.

Cette image négative et critique s'intensifie dans les années soixante, avec la question noire et la lutte pour les droits civiques, les inégalités sociales, la démographie croissante qui dévalorise l'individu singulier, mais encore avec la guerre du Vietnam. Tous ces éléments constituent le fondement de l'« adieu Gary Cooper » que profère Bug Moran :

C'est fini, Gary Cooper. Fini pour toujours. Fini, l'Américain tranquille, sûr de lui et de son droit, qui est contre les méchants, toujours pour la bonne cause, et qui fait triompher la justice et gagne toujours à la fin. Adieu l'Amérique des certitudes. Maintenant, c'est le Vietnam, les universités qui explosent, et les ghettos noirs.⁸

La jeunesse américaine des années 60, notamment dans *The Ski Bum* et *Adieu Gary Cooper*, forme un groupe à part, hors de la société, dans lequel n'apparaissent pas d'adultes plus âgés. Les personnages décrits par Gary se font l'écho de l'émergence d'une jeune génération⁹, après le « baby-boom » succédant à la Seconde Guerre mondiale. L'un des

¹ Firyel Abdeljaouad.- « *Les Racines du ciel* » de Romain Gary.- Paris : Gallimard, 2009.- p. 72.

² *Les Racines du ciel*.- p. 81.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*- p. 48.

⁵ *Id.*- p. 233.

⁶ *Id.*- p. 63.

⁷ *Id.*- p. 233.

⁸ *Adieu Gary Cooper*.- p. 25.

⁹ Les *ski bums* réunis dans le chalet de Bug Moran ont une vingtaine d'années ; Lenny, qui a 20 ans, « se [sent] vieux » en découvrant au chalet un Norvégien de seize ans, de la « nouvelle génération », celle qui ne vient pas en Suisse pour skier. (*Adieu Gary Cooper*.- p. 188.)

traits qui les rassemblent est le refus d'accepter cette Amérique contemporaine, modèle dégradé de l'image idéale que constitue le rêve américain.

La guerre du Vietnam, que les jeunes personnages, souvent déserteurs, tentent d'éviter, de fuir, est omniprésente et se rappelle sans cesse à eux. Lorsque Jess allume son transistor, elle y entend un flot d'informations que la répétition rend presque banale : « Encore un village pulvérisé au Vietnam, et la radioactivité avait encore doublé dans l'Utah et le Nevada, le Congo était une vraie abomination. »¹ Le Vietnam est un sujet incontournable, comme dans ce dialogue entre Paul et Jess :

- Qu'est-ce qu'il y a, Paul ? Tu as l'air transfiguré.
- Comment, tu n'as pas entendu ? C'était à la radio ce matin.
- Le Vietnam ?²

Même si l'information entendue par Paul n'a, en fait, aucun rapport avec le Vietnam, la guerre constitue le premier et seul sujet auquel peut penser Jess. Pour Lenny, il faut donc fuir hors des États-Unis pour se sentir moins attaqué par ces rappels constants de l'inhumanité de l'homme qui poussent à un engagement qu'il refuse, puisque s'engager équivaut à accepter de s'inclure dans le pays, parmi les hommes. En Europe, lui semble-t-il, « au moins, ils n'ont pas de problèmes », puisque « le Vietnam, c'est pas ici, et ils ont pas de Noirs »³.

Dans *Chien Blanc*, la référence au Vietnam est un élément de définition de l'Amérique qu'évoque Gary, au même titre que le racisme. À la galerie de personnages associés à la lutte pour les droits civiques répond une autre série liée à la question du Vietnam. Une grande variété d'engagements et de réactions face au conflit est ainsi évoquée. L'engagement des personnages dans les luttes raciales montrait leur face cachée ; il en sera de même pour les personnages impliqués dans la guerre du Vietnam. Aucun d'entre eux n'apparaît, en effet, conforme à son apparence initiale, leur lien avec l'histoire de leur pays venant révéler leur vraie nature. Red, l'ami de Gary, le surprend donc en lui annonçant, avec « une irréalité fantasmagorique totale »⁴, qu'il est devenu recruteur pour le Vietnam. L'un de ses jumeaux, Ballard, est déserteur, « mais nullement, comme tant d'autres de ses camarades, parce qu'il ne voulait pas aller au Viêt-nam. Déserteur par amour. »⁵ Son frère Philip est parti se battre pour répondre aux principes de son père mais il a finalement

¹ *Id.*- p. 124.

² *Id.*- p. 168.

³ *Id.*- p. 108.

⁴ *Chien Blanc.*- p. 94.

⁵ *Id.*- p. 91.

« trouvé sa place dans la fraternité américaine en tuant des Viets »¹. Les étudiants de la SDS qui rendent visite à Jean semblent beaux et innocents, avant de lui proposer d'immoler son chien par le feu en protestation contre le Vietnam. Cette guerre qui déchire le pays remet en question les attentes et bouleverse les certitudes.

Dans *Adieu Gary Cooper*, à l'inverse, les jeunes personnages ne sont pas engagés pour ou contre la guerre du Vietnam, ils ont tous choisi de s'en éloigner. Seul l'un d'eux y a été envoyé, mais « [il a] déserté dès qu'[il a] pu », et pas par conviction ; comme il le déclare : « j'avais peur de me faire tuer, c'est tout ! Le peuple vietnamien, je l'ai même pas vu, on bombardait de dix mille pieds ! »² Pourtant, la guerre est omniprésente et, même en Suisse, il leur est impossible d'en faire abstraction. Elle définit leur relation à l'Amérique et, comme le souligne Mireille Sacotte, « synthétise et symbolise tout ce qui est contraire à leur liberté, à leur individualité [...] : l'idéologie kennedienne, la psychologie, le langage, l'économie, le travail, la famille, la patrie »³. Le Vietnam finit par désigner « tout ce qui arrive, qu'on n'a pas voulu, dont on ne peut plus sortir »⁴. Lenny s'y réfère de manière récurrente, qu'il pense, alors qu'il est surpris par le père de la fille avec laquelle il a passé la nuit : « bon je l'ai sautée, la fille, c'est tout de même pas le Vietnam »⁵, où déclare qu'en faisant souffrir une fille, « c'est comme ça que commence la famille, la fraternité, la patrie. C'est le Vietnam, quoi. »⁶ Le terme Vietnam est devenu « un mot plein, saturé, possédant une sorte d'objectivité sémantique seconde, à cause de son traitement historique et médiatique retentissant à l'époque de l'écriture du roman »⁷.

Ce rôle joué par le nom du Vietnam est accentué dans la version française du texte, alors qu'il occupe une place très réduite dans *The Ski Bum*⁸. Cette différence pourrait être liée aux nombreuses modifications que Gary a apportées à son texte entre les deux versions, associée au contexte historique : en 1969, lorsque paraît *Adieu Gary Cooper*, plus encore qu'en 1964, date de sortie de *The Ski Bum*, le conflit s'enlise, les morts se multiplient, la conscription se généralise, de même que les actes d'opposition, notamment au sein de la

¹ *Id.*- p. 94.

² *Adieu Gary Cooper.*- p. 30.

³ Mireille Sacotte.- *Romain Gary et la pluralité des mondes*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- p. 156.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Adieu Gary Cooper.*- p. 41.

⁶ *Id.*- p. 50.

⁷ Mireille Sacotte.- *Romain Gary et la pluralité des mondes*/Mireille Sacotte, dir.- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- p. 161.

⁸ Les références au Vietnam dans *Adieu Gary Cooper* p. 14, 15, 25, 41, 50, 56, 71, 78, 81, 108, 118, 124, 129, 151, 153, 161, 165, 187, 207, 233 ne figuraient pas dans *The Ski Bum*, où n'apparaissaient que trois uniques mentions, p. 51, 107, 172.

jeunesse¹. Cette réalité ne trouve en revanche pas directement d'écho dans les deux histoires puisqu'elles sont censées se dérouler à la même période, autour de l'année 1963. L'absence de ce nom de pays aux sinistres résonances pourrait également être due à la destination américaine du texte. L'une des seules mentions explicites du Vietnam dans *The Ski Bum* est ainsi absente d'*Adieu Gary Cooper* ; dans le texte américain, Jess a en effet rencontré Jean « when his father was Swiss chargé d'affaires in Vietnam during the Bao Dai days »². Bao Dai, dernier empereur du Vietnam, était à la tête du pays durant la colonisation française, jusqu'à ce que le Viet Minh le renverse, en 1945 ; il dirigea ensuite l'État du Vietnam, non communiste, entre 1949 et 1954, avant la division du pays en deux États et son remplacement par Ngo Dinh Diem, soutenu par les Américains. Le Vietnam évoqué par Jess est donc celui d'avant la guerre, et il pouvait difficilement figurer dans *Adieu Gary Cooper*, où son nom est volontairement connoté. Le Vietnam est, dans *The Ski Bum*, éloigné de son actualité tragique, et c'est, peut-être avec ironie, le prochain poste occupé par son père et celui de Jean, l'Arabie Saoudite, que Jess qualifie de « one of the worst diplomatic appointments she had ever had »³. La dernière partie de la phrase est la seule à avoir été conservée dans *Adieu Gary Cooper*⁴. Le Vietnam n'existe, dans la version française du texte, pas dans le passé des personnages, mais apparaît uniquement dans une histoire contemporaine brûlante qui rend impossible l'apparition d'un visage différent du pays.

Une autre mention du nom du pays évoque, dans *The Ski Bum*, plus directement la guerre, sans totalement y référer. À Jess qui lui reproche d'avoir trop bu, Jean répond :

What the hell, it's still better than pouring gasoline over your head and setting yourself on fire, like in Vietnam. Mind you, I bet that will be the next craze among the kids. Setting themselves on fire in public places. Just for kicks. No social significance.⁵

¹ En 1965, la guerre du Vietnam est entrée dans une deuxième phase, lorsque l'Administration Johnson ordonne « le bombardement systématique du Nord Viêt-Nam » ; l'opération ne fait que renforcer la résistance intérieure, entraînant une escalade du côté américain. L'envoi d'Américains au combat augmente considérablement dans les mois qui suivent, « [rendant] toute solution diplomatique et politique beaucoup plus lointaine ». (Pierre Mélandri.- *Histoire des États-Unis depuis 1865*.- Paris : Nathan, 1996.- p. 209.)

² « lorsque son père était le chargé d'affaires suisse au Vietnam pendant la période Bao Dai ». (*The Ski Bum*.- p. 51.)

³ Traduit dans *Adieu Gary Cooper* par : « un des postes diplomatiques les plus pénibles qu'elle eût jamais occupés ». (*The Ski Bum*.- p. 51.)

⁴ « Elle avait connu Paul à l'Université, et Jean en Arabie Saoudite où son père était le chargé d'affaires suisse. L'Arabie était un des postes diplomatiques les plus pénibles qu'elle eût jamais occupés, des mouches, et on ne vous laissait même pas entrer dans les mosquées. » (*Adieu Gary Cooper*.- p. 92.)

⁵ « Et alors, c'est toujours mieux que de se verser de l'essence sur la tête de d'y mettre le feu, comme au Vietnam. Remarque, je parie que ce sera le prochaine mode chez les jeunes. S'immoler par le feu dans des lieux publics. Juste pour le plaisir. Aucune signification sociale. » (*The Ski Bum*.- p. 107.) La phrase ne figure, là non plus, pas dans *Adieu Gary Cooper*.

Au printemps 1963, pour protester contre la répression exercée par le gouvernement de Diem contre les moines bouddhistes, un bonze, Quang Duc, s'est immolé par le feu. Stéphanie, dans *Les Têtes de Stéphanie*, se souviendra de ces « bonzes qui s'arrosaient de pétrole et s'immolaient par le feu au Viêt-Nam »¹. Dans *Adieu Gary Cooper*, l'acte initial de révolte a été adopté par la jeunesse protestataire ; Jess, cyniquement lucide, se décrit comme

une petite bourgeoise américaine avec forte tendance au matriarcat et totalement incapable de s'arroser d'essence et de se brûler sur une place publique, comme deux étudiants américains viennent de le faire, et qui penserait d'abord à la robe qu'elle devrait mettre pour s'immoler [...].²

Dans *Chien Blanc*, le même acte violent réapparaît, les étudiants qui veulent brûler Batka déclarant que « de nombreux étudiants se sont déjà sacrifiés pour protester contre la guerre au Viêt-nam. Tout récemment encore, un camarade s'est immolé par le feu devant le Pentagone, après s'être arrosé d'essence. »³

La menace de la guerre n'est toutefois pas absente, dans *The Ski Bum*, mais elle se fait plus discrète. Par exemple, à la scène où, dans *Adieu Gary Cooper*, un Norvégien apprend à Lenny « qu'on avait trouvé un nouveau truc, aux U.S.A., pour ne pas se faire envoyer au Vietnam. On posait pour des photos pornos et on envoyait ça au recrutement »⁴, répond celle dans *The Ski Bum* où Lenny déclare au jeune Norvégien qu'il a posé pour des photos porno et les a montrées « the last time they called [him] in, at the American Consulate, because of this draft business »⁵. L'ombre du Vietnam s'y profile, sans être aussi explicite que dans la version française. Pour le lectorat américain, la référence restait, évidemment, transparente. Il reste, de toute manière, aux *bums* d'autres problèmes à fuir, la bombe atomique, la Guerre froide ou le racisme – l'annonce du bombardement d'un village vietnamien qu'entend Jess à la radio dans *Adieu Gary Cooper*⁶ était d'ailleurs, dans *The Ski Bum*, liée à une autre sombre réalité américaine : « They had killed another civil rights leader in Mississipi »⁷. La guerre à l'étranger y était remplacée par une lutte interne au pays, celle opposant les Américains noirs et blancs.

¹ *Les Têtes de Stéphanie*.- p. 270.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 152-153.

³ *Chien Blanc*.- p. 108.

⁴ *Adieu Gary Cooper*.- p. 187.

⁵ « la dernière fois qu'on [l]'a convoqué, au Consulat américain, à cause de cette affaire de recrutement ». (*The Ski Bum*.- p. 155.)

⁶ *Adieu Gary Cooper*.- p. 124.

⁷ « Ils avaient tué un autre représentant des droits civiques dans le Mississipi » (*The Ski Bum*.- p. 93.)

L'ensemble de ces éléments qui entourent les jeunes Américains finit par s'amalgamer, en un tout indéfini qui participe à la définition ironique d'une jeunesse cherchant désespérément une cause à laquelle croire. Jess, s'éloignant de ses anciens engagements dans *The Ski Bum* parce qu'elle est amoureuse, pose ainsi un regard distant et critique sur leurs convictions, qu'elle prétend continuer à partager : « You were very careful to show the kids that you still cared [...] and listened approvingly to their denunciation of Our-Cuba-and-South-Vietnam-Policies and the murder-of-the-American-Dream »¹. Le bar de l'un des anciens *bums*, Abe Slominski – dont le nom rappelle celui d'un poète polonais admiré par Gary² – résume ce mélange indéfini des causes ; baptisé « *Ye Old England Albert Einstein Memorial Bar Espresso et Hamburger* », il associe les genres et les cultures, les rapprochant comme les causes qu'il défend : son café est aussi

un atelier de poésie et le Q.G. du Comité de Désarmement antinucléaire de Zermatt et du Mouvement de soutien aux Nations Unies et Centre local de lutte contre la guerre au Vietnam et du Groupement suisse pour le contrôle des naissances en Inde [...]»³

Bombe atomique, guerre du Vietnam, démographie : tous les éléments qui participent, pour les jeunes Américains, à une dévalorisation de la vie humaine y sont rassemblés en un mélange hétéroclite mais significatif.

Cet état de fait pousse certains Américains à s'engager, pour chercher un sens à leur vie en dehors d'eux-mêmes – comme l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* qui déclare :

Je n'ai jamais su, au fond, qui j'étais et ce que je faisais là. Il y avait évidemment la bombe à hydrogène, les discriminations raciales et la guerre au Vietnam, cela nous avait beaucoup aidés, on pouvait au moins être *contre* quelque chose...⁴

Les autres choisissent de fuir, ainsi que le résume Jess :

Les jeunes Américains avaient envahi l'Europe. *Weltschmerz. Sehnsucht*. Le Vietnam. Ils foutaient le camp comme de jeunes taureaux affolés qui se foutent pas mal de Blasco Ibañez et de ses *Arènes sanglantes*.⁵

¹ « Il fallait faire bien attention de montrer aux autres jeunes qu'on se sentait toujours concerné [...] et écouter d'un air approbateur leur dénonciation de Notre-Politique-à-Cuba-et-au-Vietnam-du-Sud et du meurtre-du-rêve-américain ». (*Id.*- p. 172.)

² Gary déclare dans *La Nuit sera calme* que « l'humour satirique du polémiste et poète polonais Antoni Slonimski [I]'a beaucoup influencé dans [ses] écrits polémiques ». (*La Nuit sera calme.*- p. 255.)

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 56. Dans *The Ski Bum*, son rôle est un petit peu plus limité : il est « a poetry workshop and local HQ for Ban-the-Bomb Nuclear Disarmament Committee and for the United-in-Peace Movement ». (« un atelier de poésie et le Q.G. du Comité de Désarmement anti nucléaire et du Mouvement Unis-pour-la-Paix » (*The Ski Bum.*- p. 26-27.))

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 201.

⁵ *Adieu Gary Cooper.*- p. 78. *Les Arènes sanglantes*, de l'Espagnol Vicente Blasco Ibañez, publié en 1908, évoque un jeune personnage qui, comme l'Almayo des *Mangeurs d'étoiles*, est d'origine modeste et est fasciné par la corrida et la puissance qu'elle peut lui apporter.

Ils deviennent alors des *ski bums*, des vagabonds des neiges, un terme qui n'a pas été inventé par Gary mais illustre une réalité contemporaine – comme le dira Gary dans un entretien, « il y a eu les surf-bums, les tennis-bums, etc.. Ce sont des fanas, si vous voulez. La neige étant une sorte de drogue »¹. Le mot américain figure donc dans *Adieu Gary Cooper*, décliné au début du texte en une succession de termes plus ou moins synonymes : « un vrai fana »², « les cloches »³, « les vrais bums »⁴, « des paumés de tout poil »⁵, « les gars »⁶, « [les] "aventuriers" »⁷, « les *hobos* »⁸, les « vagabonds des neiges »⁹, « les clochetons »¹⁰, « les vrais de vrai »¹¹, qui désignent tous le même genre de personnage, « un vrai vagabond des neiges, un *ski bum*, comme on nous appelle, un vrai fana »¹².

II.B.2. La fin de la famille

Refusant de s'intégrer dans la société moderne, les jeunes Américains en sont, en même temps, d'emblée exclus, l'un des éléments les caractérisant étant leur absence de liens familiaux. La structure familiale traditionnelle est éclatée et l'absence du père, la trahison de la mère, les infidélités conjugales reviennent comme un leitmotiv dans les discours des *bums*. Lenny, même s'il suppose que, s'il « [mettait] un détective là-dessus, il finirait bien par trouver [sa] mère quelque part »¹³, n'a pas vu sa mère depuis son enfance. Son absence est vécue comme une trahison, qui jette le discrédit sur toute relation humaine. « [Elle] a même bien fait de foutre le camp »¹⁴, explique-t-il à Jess :

Avant, elle se faisait sauter à la maison, quand mon père était pas là. Oui chéri ah oui chéri ah oui c'est bon chéri donne-moi tout ça oui oui chéri. J'avais quoi, sept, huit ans. Je savais même pas compter.¹⁵

Quant à son père, il « s'est fait tuer dans un de ces pays qui existent même pas »¹, au cours d'une guerre que Lenny ne comprend pas. L'absurdité de sa mort est d'autant plus grande

¹ Claudine Jardin.- « Romain Gary : "Où est le devoir du fils à papa ?" ».- *Le Figaro*.- n°7686, 2 juin 1969.- p. 20.

² *Id.*- p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 19.

⁶ *Id.*- p. 20.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*- p. 23.

⁹ *Id.*- p. 24.

¹⁰ *Id.*- p. 29.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Id.*- p. 23.

¹³ *Id.*- p. 160.

¹⁴ *Id.*- p. 249.

¹⁵ *Ibid.*

qu'il est mort sans raison et dans un ailleurs qui semble irréel parce que son nom n'évoque rien pour Lenny. Rien de plus, en tout cas, que cette mort qu'il représente désormais. Cette structure familiale éclatée se retrouve chez plusieurs autres jeunes Américains².

Les parents, lorsqu'ils n'ont pas disparu, se tiennent à distance d'une autre manière ; les liens avec les adultes sont, pour ces jeunes, difficiles. D'un côté figurent leurs parents, absents ou éloignés, qui ne comprennent pas leur mode de vie et leur manière de penser, de l'autre, les représentants d'une autorité répressive, policiers ou moniteurs de ski officiels, qui s'opposent, avec l'appui de la loi, aux libertés prises par les *bums*. Les adultes qui pénètrent dans la sphère des jeunes fréquentant le chalet de Bug Moran sont perçus comme des figures d'autorité répressive ; Lenny déclare ainsi à Bug : « Tu nous fais vivre, alors, t'as pas le droit de nous faire chier. Sans ça, ça deviendrait de l'autorité. »³ Gary lui-même adopte malgré lui ce rôle lorsqu'il discute avec un jeune Américain exilé rencontré au cours du périple qu'il évoque dans *Les Trésors de la mer Rouge* :

– Vous avez besoin de quelque chose ?
Il me regarde fixement. J'ai l'impression d'avoir posé la question la plus idiote de ma vie...⁴

Seul le père Bourre, auquel son statut religieux semble apporter un statut différent, est exclu de cette séparation stricte, puisque, évoluant entre les deux groupes de jeunes d'*Adieu Gary Cooper*, il participe aux discussions des amis de Jess avant d'accompagner Lenny dans l'une de ses longues randonnées à ski.

Les Américains exilés ne fréquentent pas non plus, à Genève, les mêmes lieux que leurs aînés. Le bar où se retrouvent les jeunes s'appelle *Le Bouton rouge*, un nom qui évoque une forme d'action fondamentale, et renvoie à la bombe atomique. Il fait écho à celui du restaurant où Jess retrouve son père, le *Chapeau rouge*, un lieu huppé détaché des engagements du quotidien, où le rouge de la révolte devient un ornement pour accessoire de

¹ *Id.*- p. 191.

² Jess, comme Lenny, a été abandonnée par sa mère, qui « les avait quittés alors qu'ils étaient en poste en Arabie Saoudite » (*Id.*- p. 77.) tandis que son père meurt en tentant de lui assurer un avenir financier. Stéphanie se souvient de sa mère « avec gratitude, parce qu'elle les avait plaqués » (*Les Têtes de Stéphanie.*- p. 63.) ; comme celle de Jess, elle n'a pas résisté à l'un des nombreux déménagements de la famille : « Ils l'avaient perdue quelque part le long du chemin, entre une affaire de pêche à la langouste et d'import-export, entre Djibouti et Madagascar, où elle les avait quittés pour suivre un capitaine de la Légion étrangère. » (*Ibid.*) Son père admiré est, lui, mort depuis cinq ans. Lizzy Schwartz, un personnage secondaire d'*Adieu Gary Cooper*, a toujours ses parents, mais « ils pouvaient pas [la] blairer » parce qu'elle « leur rappelait qu'ils avaient couché ensemble ». (*Adieu Gary Cooper.*- p. 62.) Elle a donc été élevée par une tante, qui est morte, et elle ne connaît pas l'adresse de ses parents. L'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* déclare n'avoir « que [sa] grand-mère au monde » (*Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 196.) ; la jeune May, dans *Charge d'âme*, interrogée par un agent de l'Ambassade des États-Unis à Paris pour savoir si elle a de la famille à Paris, répond qu'« elle n'avait pas de famille » (*Charge d'âme.*- p. 66.), simplement un amant français.

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 66.

⁴ *Les Trésors de la mer Rouge.*- p. 46.

mode. L'effet de miroir entre les deux noms, qui sépare à nouveau les générations, souligne également l'association entre la couleur rouge et la révolte. La couleur rouge accompagne les jeunes Américains d'*Adieu Gary Cooper* – complétée par le noir de mauvais augure qui entoure le personnage d'Ange. Lenny porte ainsi un pull rouge¹ puis des chaussettes rouges². Le rouge figure en bonne place, comme en illustration complémentaire, sur un drapeau que récupèrent les amis de Jess, « un grand drapeau rouge, jaune et violet » avec, au milieu, « une épée sanglante »³. Le nom du pays leur est inconnu, ils se contentent d'en conclure : « Encore un qui est devenu indépendant. »⁴ Le rouge de la révolution n'est toutefois pas celui du communisme, les jeunes Américains d'*Adieu Gary Cooper* réclament plus d'indépendance, à l'instar de Lenny qui déclare : « J'aime le rouge. Mais pas celui qui va avec une équipe. »⁵

Parmi les éléments qui distinguent les jeunes Américains figure encore leur langage. *Adieu Gary Cooper* et sa version en anglais que Gary a, comme il le dit dans *La Nuit sera calme*, « écrit en argot américain sous le titre de *Ski Bum* »⁶, sont en effet tous les deux caractérisés par leur style qui annonce déjà les prémices d'AJAR. Gary dira dans *Vie et mort d'Émile Ajar* que « les jeunes gens amis du jeune héros de *L'Angoisse du roi Salomon* sont tous sortis d'*Adieu Gary Cooper* : le personnage de Lenny parle et pense exactement comme Jeannot dans le *Roi Salomon* »⁷. Lenny déforme certains mots, soulignant son manque d'instruction scolaire, qu'il revendique comme un moyen de vivre plus facilement en dehors du monde. Imitant le style du langage parlé, particulièrement lorsque la narration est confiée à Lenny, le texte d'*Adieu Gary Cooper* et de *The Ski Bum* comporte des phrases courtes avec un vocabulaire souvent familier. Cette présence d'un langage familier est très apparente si l'on compare deux versions du texte américain. En octobre 1964, le *Ladies' Home Journal* publie un « condensé » de *The Ski Bum*, avant sa parution en janvier de l'année suivante chez Harper & Row. Le magazine n'indique pas quels remaniements ont été opérés sur le texte, mais, outre les coupures effectuées pour réduire la taille de l'ensemble, certains passages, dont la familiarité a sans doute été jugée trop poussée pour le lectorat de ce magazine pour femmes, ont été transformés. De nombreuses modifications stylistiques

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 47.

² *Id.*- p. 198.

³ *Id.*- p. 153.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 47.

⁶ *La Nuit sera calme*.- p. 178.

⁷ *Vie et mort d'Émile Ajar*.- p. 18.

apparaissent ainsi, visant à remplacer, atténuer ou effacer quelques thèmes¹ et plusieurs termes².

Les patronymes des jeunes personnages paraissent d'ailleurs aller dans le même sens : leurs prénoms sont tous très courts, formes abrégées de prénoms usuels – comme Jess, Ed, Al, Don, Abe, Phil, Lou, Chuck, Eddie –, noms référentiels comme Al Capone ou Bug Moran, ou avec un sens lié aux personnages qu'ils désignent. Le nom de Buddy Chicks, qui apparaît au début du texte, est ainsi un composé de « buddy », qui désigne un copain, un camarade, et « chick », terme d'argot pour parler d'une fille. Or le personnage est présenté, parmi les autres amis de Lenny, alors qu'il évoque l'une de ses conquêtes féminines³. De même pour Cookie Wallace, dont le prénom a un lien direct avec les divers « cookies » qui traversent le texte.

L'existence de deux discours, de deux modes de communication opposés se révèle, en outre, lors de l'envoi, par Bug, de lettres de condoléances aux parents des *ski bums* morts. Le lien entre les jeunes Américains exilés et leurs parents n'est renoué qu'à ce moment, mais cet exercice révèle surtout que parents et enfants ne parlent pas le même langage. Tandis que les jeunes exilés se méfient des mots, leurs parents cherchent à rationaliser, à comprendre. Ils surgissent dans le texte pour poser des questions, réclamer des explications. Les parents de Mint Lefkovitz « [bombardent] Bug de câbles »⁴, ils veulent « savoir "comment c'était arrivé" »⁵, ceux de Cookie Wallace lui envoient « un télégramme réponse payée » demandant « *contre quoi ce petit enfant de garce protestait-il* »⁶. Les guillemets et italiques qui entourent ces citations tiennent à distance ces discours parallèles : les locataires du chalet de Bug et leurs parents n'ont pas le même vocabulaire ni les mêmes idéaux – la différence n'est pas liée au niveau de langage utilisé, le télégramme des parents de Cookie n'étant pas d'une tonalité plus distinguée que les propos des jeunes Américains,

¹ Par exemple l'extermination de la famille juive d'Izzi Ben Zwi, l'infidélité de la femme d'Alec, l'homosexualité de Bug.

² Notamment les fréquentes occurrences de « shit » ou de « crap ». Parmi de nombreux exemples, deux synonymes imagés de « ça lui fit peur » utilisent ainsi l'un le mot « shit », « merde » (« it scared the shit out of him » (*The Ski Bum.*- p. 6.)), l'autre le mot « hell », « enfer » (« it scared the hell out of him » (*Ladies' Home Journal.*- p. 88.)) ; « the most silent son of a bitch you could find » (« Le fils de pute le plus silencieux qu'on puisse trouver » (*The Ski Bum.*- p. 6.)) devient « the most silent Englishman you could find » (« l'Anglais le plus silencieux qu'on puisse trouver » (*Ladies' Home Journal.*- p. 78.)) ; « The terms are laid down for you, like it or not. Fucking democracy. » (« Les termes en sont posés pour vous, que ça vous plaise ou non. Putain de démocratie. » (*The Ski Bum.*- p. 19.)) est abrégé en « The terms are laid down for you like it or not. » (« Les termes en sont posés pour vous, que ça vous plaise ou non. » (*Ladies' Home Journal.*- p. 88.) ; etc.

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 14.

⁴ *Id.*- p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 18.

mais au contenu des lettres envoyées qui posent des questions auxquelles les *bums* ne peuvent et ne veulent pas répondre. Dans son dernier message, Cookie Wallace, qui s'est immolé par le feu en haut d'un glacier, « priait les *bums* de tout expliquer à ses parents »¹, mais cette explication est impossible :

[Ses] parents devaient avoir près de cinquante piges, qu'est-ce qu'on peut leur expliquer ? Il n'y avait pas moyen d'expliquer un truc comme ça à des gens qui avaient pris la vie dans le baba depuis si longtemps qu'ils ne sentaient plus rien.²

Bug leur propose donc ses propres conclusions, qui ne sont « [conformistes] »³ qu'en apparence. Il détourne de manière burlesque les actes de révolte désespérés pour leur rendre leur caractère absurde, puisque le suicide des *bums* n'est pas un engagement politique ou social, mais un désengagement, un refus de s'intégrer dans la société et le monde. Mint Lefkovitz se serait donc, selon Bug, « immolé par le froid pour protester contre la guerre au Vietnam »⁴ et Cookie Wallace « immolé par le feu pour protester contre le briquet de mauvaise qualité qu'on lui avait vendu »⁵. Ces deux explications viennent évoquer en les parodiant les actes de protestation d'une jeunesse engagée qui pratiquait l'immolation par leur feu pour manifester contre la guerre du Vietnam. Seuls les parents de Ronny Shahn ont droit à une explication banale et plausible : « Bug leur écrivit simplement que leur fils avait trouvé la mort sur un passage clouté »⁶. Mais il est également le seul à ne pas être véritablement mort, il est simplement rentré dans le rang pour travailler dans une librairie, abandonnant la vie marginale de ses compatriotes pour s'intégrer dans la société. Son acte est donc, pour les jeunes Américains, pire que le suicide, il est une trahison de leur mode de vie et de leurs convictions partagées.

Au mythe du succès et de l'éducation menant à la réussite, les jeunes Américains opposent le pouvoir de l'ignorance. Lenny, qui a quitté l'école à 13 ans⁷, se réfugie dans ce qu'il ignore pour tenter d'être ignoré à son tour :

Plus vous êtes con, et plus vous avez de chance de passer au travers. Je ne dis pas que je suis complètement con. J'ai des dispositions, c'est tout. Je me défends.⁸

Lizzy Schwartz, le seul jeune personnage parmi les *bums* qui signale avoir fait des études est, quant à elle, rattachée à un parcours fantaisiste, puisqu'elle déclare avoir pris des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Id.*- p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 18.

⁶ *Id.*- p. 24.

⁷ *Id.*- p. 117.

⁸ *Ibid.*

« cours d'ascenseur »¹ par correspondance à l'université californienne de U.C.L.A., qu'elle aurait payés en se prostituant. Dans *Chien Blanc*, une autre jeune fille fréquente la même université, mais elle inverse la tendance, puisqu'elle travaille comme prostituée et « [passe] son temps libre à préparer un diplôme de jardinage à l'université de Californie »². Les études ne sont pas un but en soi, et leur finalité est parodiée par les matières incertaines étudiées par ces personnages. La jeunesse américaine décrite par Gary, en entrant en conflit avec la société américaine et en rejetant les principes, refuse d'adhérer ouvertement à son idée fondatrice, le rêve américain. L'Amérique, qui les a déçus, n'est plus à même de les faire rêver, et tout ce qui constituait la base du mythe devient pour eux autant de symboles d'une Amérique désuète qu'il faut à tout prix dépasser. Même le droit au bonheur, inscrit dans la constitution américaine, ne remplit pas ses promesses ; comme le remarque Lenny, « dès qu'on veut le conserver à tout prix, le bonheur, ça devient un merdier. Il n'y a qu'à voir l'Amérique. C'est plein de bonheur, là-bas. Plein à craquer. C'est même pour ça que ça craque. »³

II.B.3. Le refus des attaches

Ne se reconnaissant pas dans leur pays, les jeunes Américains rejettent les fondements même d'une société promouvant la réussite personnelle, dont l'une des expressions tangibles est la détention de biens matériels. L'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* résume à sa manière la quête des jeunes beatniks qui rejoignent l'Amérique latine en disant qu'ils « cherchaient à échapper au matérialisme et à vivre en marge d'une société entièrement vouée à la production et à la consommation »⁴. Elle-même refuse le modèle que lui offrent les États-Unis, trouvant plus de sens dans le rôle humanitaire qu'elle s'invente en Amérique centrale. Lorsque Horwat lui déclare qu'elle « [aurait] dû retourner aux États-Unis depuis longtemps », elle lui rétorque : « Pour quoi faire ? Gagner ma vie ? »⁵, et cette perspective d'un impossible retour aux États-Unis est l'un des éléments centraux de la définition des personnages de jeunes Américains. Dans la version américaine du texte, l'Américaine développait sa réponse, ajoutant : « I felt there was a challenge here – something useful to

¹ *Id.*- p. 64. Jess et ses amis fréquentent l'université genevoise, mais leur statut est différent ; ils n'ont pas, fui l'Amérique.

² *Chien Blanc*.- p. 62. Elle suit, dans *White Dog*, un cursus plus conventionnel : « She spent her free time studying literature at U.C.L.A. » (« Elle passait son temps libre à étudier la littérature à U.C.L.A. » (*White Dog*.- p. 77.))

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 129.

⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 214.

⁵ *Id.*- p. 357.

be done, something creative. Back home, there is nothing a girl, even with a college degree, can do really, except make a living. There is nothing exceptional or great to pit yourself against. »¹

Lenny, lui, ne possède rien d'autre que ses skis, qui lui permettent de partir au loin, dans les montagnes enneigées, et il rejette absolument le modèle traditionnel de la famille américaine. Convaincu que la meilleure façon de survivre est de n'avoir aucune attache, il est l'un des seuls personnages d'*Adieu Gary Cooper* à n'avoir ni nom de famille² ni lieu précis d'origine aux États-Unis³. Il quitte donc son amie Trudi lorsqu'elle commence à rêver à ce qui, pour lui, est le pire des cauchemars :

[Il] se voyait installé dans une jolie maison, avec des volets en forme de cœur, avec un petit jardin potager derrière, et il était en train de jouer avec ses deux adorables enfants, pendant que Trudi chantait en schweizerdeutsch à la cuisine et il avait même un bon chien schweizerdeutsch qui le regardait avec amour et il y avait une boîte aux lettres dehors, avec son nom écrit dessus suivi du numéro de la rue, et les cheveux se dressaient sur sa tête [...].⁴

La scène est un stéréotype d'une vision idéale de la vie d'une famille américaine dans les années 50, mais la surenchère d'adjectifs positifs en renverse ironiquement le sens. Un seul élément n'est pas caractérisé par un adjectif, celui qui scelle symboliquement ce destin, la boîte aux lettres. L'objet matérialise le moment où le rêve bascule vraiment dans le cauchemar puisqu'une boîte aux lettres permet de recevoir du courrier, comme les avis d'incorporation dans l'armée, et son nom même a un aspect funeste, puisqu'il renvoie à une autre forme de boîte, ces cercueils qui enferment pour l'éternité les jeunes tombés au Vietnam.

Les noms et adresses sont, en effet, attachés aux morts et non aux vivants : « les seuls types de son âge qui avaient une adresse fixe c'étaient les copains allongés dans leurs caisses de plomb au Vietnam »⁵. La litanie des noms de *bums* disparus qui se déroule au début d'*Adieu Gary Cooper* associe toujours un lieu d'origine au nom du défunt : « Mint

¹ « Je sentais qu'il y avait là un défi, quelque chose d'utile à faire, quelque chose de créatif. Aux États-Unis, une fille ne peut rien faire, vraiment, même avec un diplôme universitaire, à part gagner sa vie. Il n'y a rien d'exceptionnel ou de grand avec quoi se mesurer. » (*The Talent Scout*.- p. 165-166.)

² Même Jess, lorsque son père l'interroge sur son nouvel amour, doit reconnaître son ignorance : « - De la famille ?/- Je ne sais pas. Je ne sais absolument rien./- Tu aurais dû quand même lui demander son nom./- Écoute, vraiment... Lenny./- Lenny. Lenny quoi ?/Elle secoua la tête. » (*Adieu Gary Cooper*.- p. 154.)

³ Il prétend avoir posé pour des photos pornographiques à New York (*Id.*- p. 154.), déclare à une fille qu'il vient de « Montana, U.S.A. » (*Id.*- p. 47.), a joué les moniteurs de ski à Sun Valley (*Id.*- p. 6.) ou à Aspen (*Id.*- p. 23.) et a refusé de suivre ses employeurs jusqu'à Miami (*Id.*- p. 7.), mais cette promenade à travers l'Amérique – avec, comme il se doit, une prédominance des régions montagneuses et des stations de ski – ne nous renseigne guère sur ses véritables origines.

⁴ *Id.*- p. 54.

⁵ *Ibid.*

Lefkowitz, de San Francisco », mort gelé « avec un sourire con aux lèvres »¹, « le petit Cookie Wallace, de Cincinnati »², qui s'est immolé par le feu, ou « Ed Storyck, d'Aspen »³, qui a disparu dans une avalanche, se succèdent comme dans un faire-part de décès. Les *bums*, en mourant, retrouvent ainsi, paradoxalement, le monde des vivants qu'ils avaient choisi de quitter. Les jeunes Américains qui ont choisi de se ranger et de quitter cette existence bohème sont, de fait, tenus pour morts par leurs anciens amis. Ronny Shahn, de Salt Lake City, descendu à Zürich et « retrouvé mort six mois plus tard, dans une papeterie »⁴, et « Abe Slominski, de Pittsburgh, qui avait perdu la foi en rien deux ans auparavant »⁵, ont donc droit au même hommage que les camarades morts, et leurs anciens amis oublient leur existence pour ne garder d'eux que cette trace nominative et identitaire. La mort est le seul moment où les jeunes rebelles peuvent, en se réconciliant avec leur identité, renouer le lien oublié avec leur famille : si les jeunes défunts sont décrits par leur nom et leur lieu de naissance, ils sont aussi rattachés à leurs parents, puisque Bug leur écrit pour leur apprendre la mort de leur enfant – que celui-ci soit mort physiquement ou mort moralement à leur cause.

Cette effrayante identité figée est matérialisée par les passeports et papiers d'identité, où figure l'état civil de leur possesseur au grand complet. Lenny qui a voulu quitter l'Amérique est rappelé à l'ordre par son passeport ; celui-ci étant périmé, son séjour en Suisse est compromis. La pièce d'identité devient autorisation de séjour, droit d'existence, frein à la liberté. Ange lui procure finalement de faux papiers⁶, qui rattachent Lenny aux nombreux personnages garyens qui, comme Madame Rosa dans *La Vie devant soi* ont « des documents qui prouvaient [qu'ils étaient] quelqu'un d'autre, comme tout le monde »⁷. Mais Lenny ne cherche pas, comme Madame Rosa, dont les papiers disent qu'elle n'est pas juive, à ressembler aux autres hommes, il veut au contraire échapper complètement à l'identification et son nouveau passeport, même s'il n'est pas authentique, n'est pas libre de toute attache. Il est lié à Ange, qui le lui fournit pour le pousser à travailler pour lui, et à Jess, puisque Lenny est engagé par Ange pour la séduire.

¹ *Id.*- p. 15.

² *Id.*- p. 18.

³ *Id.*- p. 21.

⁴ *Id.*- p. 23.

⁵ *Id.*- p. 56.

⁶ « Il lui renouvela son passeport américain. Falsifié. Ils peuvent vous falsifier n'importe quoi, ici. Tout est truqué. Tout est tellement truqué qu'un beau jour, vous tombez sur quelque chose qui n'est pas faux du tout, du vrai, et ça vous démolit complètement. » (*Id.*- p. 189.)

⁷ *La Vie devant soi.*- p. 29.

Les papiers d'identité établissent un lien supplémentaire entre mort et identité par le biais de la guerre du Vietnam. Lorsque le passeport de Lenny se périmé, il doit « le renouveler ou quitter le pays, ce qu'il ne pouvait faire, parce qu'il avait l'armée américaine sur le dos »¹. Il continue d'ailleurs à recevoir des lettres des États-Unis, « des petits bouts de papier jaune traître [qui] lui [ordonnent] de rentrer faire son service militaire »² et, comme il l'explique à Jess, il évite de s'approcher du Consulat américain :

- Ils ont des trucs contre moi, au Consulat.
- Quels trucs ?
- Des papiers. Le service militaire, vous savez. Ils veulent reprendre mon passeport.³

C'est donc logiquement « sous sa carte d'identité, sous le mica » de son « portefeuille miteux », que se trouve « un petit bout de papier minuscule » qui contient « sa bible », un poème écrit par son ami Zysskind :

*Karl Heidegger nous dit qu'au fond,
La mort a quelque chose de con.
D'où je tire mon argument :
Mourez, mais très, très prudemment.*⁴

Cet aphorisme pour *fortune cookie*⁵ qui invente sa propre forme de sagesse populaire constitue une raison supplémentaire de déserté.

En refusant de se reconnaître une origine ou un port d'attache, Lenny éloigne le terme « home », le « chez soi », de son sens habituel. En anglais, le mot désigne la maison au sens de foyer, le lieu auquel on appartient, l'endroit où l'on se sent chez soi. Pour Lenny justement, l'Amérique ne mérite aucun de ces qualificatifs. Jess, en parlant à Lenny de « rentrer chez [lui] » utilise donc un vocabulaire qu'il ne comprend pas :

- Chez moi ? Où c'est ?
- À la maison, je ne sais pas moi. Vous devez bien avoir quelqu'un, aux U.S.A.
- Vous ne lisez pas les journaux ? Ils sont deux cent millions, aux U.S.A. C'est ça, chez moi. Plutôt crever.⁶

¹ *Adieu Gary Cooper.* - p. 59.

² *Id.* - p. 46. Le jaune est la couleur des papiers officiels qui, en un rappel subit des États-Unis, viennent bouleverser l'existence des personnages auxquels ils sont adressés ; Allan Donahue, « dans la pénombre jaune des rideaux » (*Id.* - p. 102), reçoit lui aussi une lettre avec « le papier jaune des communications officielles » (*Id.* - p. 103), qui lui annonce sa mise à la retraite anticipée.

³ *Id.* - p. 110.

⁴ *Id.* - p. 133.

⁵ Les « fortune cookies » sont de petits gâteaux en forme de demi-lune à l'intérieur desquels se trouve un message écrit sur un morceau de papier, qui peut être une citation, une prédiction, une phrase humoristique ou cryptique. Ils sont offerts en dessert dans les restaurants chinois aux États-Unis, selon une tradition plus américaine que chinoise.

⁶ *Id.* - p. 108. En un dialogue similaire, dans *The Ski Bum*, Jess identifie d'emblée les États-Unis avec le « chez-soi » de Lenny, selon le sens général attribué au mot en anglais, où l'on parle de « back home » pour parler de son pays d'origine. Mais pour Lenny, ce rapprochement est loin d'aller de soi, et demande une

La remise en question du vocabulaire se poursuit ici ; si certains termes sont surchargés de connotations, comme ceux associés à la « question noire »¹, d'autres, à défaut de trouver une réalité à laquelle se référer, perdent leur sens habituel. Lenny peut se reconnaître chez lui en Amérique uniquement de manière ironique, comme dans ce dialogue avec Jess, dans *The Ski Bum* :

– How come you drifted so far away from home, Lenny ?
He lay silent for a while.
– America, he said.
He laughed.²

Le mot, pour Lenny, est devenu vide. Lorsque Jess l'invite chez lui, il s'installe confortablement dans le lit, en face du coucou suisse. Le bien-être qu'il ressent lui arrache ce soupir : « *Home, sweet home.* »³ L'expression, directement en anglais dans le texte français, est suffisamment connue pour être comprise ; dans *The Ski Bum*, il en emploie un synonyme, issu de la même chanson, « *There's no place like home* »⁴. Le terme n'existe plus qu'à travers des expressions toutes faites et Lenny en détourne le sens : il ne fait pas référence à un lieu d'habitation mais à un état d'esprit, une sensation diffuse qui est, pour lui, le seul foyer qu'il accepte de reconnaître.

II.B.4. Lenny et Huckleberry Finn

L'influence de Mark Twain sur l'œuvre de Gary, que nous avons déjà évoquée, peut également se percevoir sur le personnage de Lenny, qui ressemble à Huckleberry Finn, le héros de Twain. Gary le citait, d'ailleurs, dans sa réponse au questionnaire de Proust, parmi ses héros de roman préférés⁵. Huck Finn, l'un des premiers adolescents de la littérature moderne américaine, apparaît en 1867 comme personnage dans *Les Aventures de Tom Sawyer*, avant de devenir le narrateur et personnage principal des *Aventures de Huckleberry Finn* en 1884.

explication de la part de Jess : « – When did you leave home, Lenny ?/– What home ?/– The States, I mean. » (« – Quand êtes-vous parti de chez vous, Lenny ?/– Quel chez moi ?/– Les États-Unis, je veux dire. » (*The Ski Bum*.- p. 114.))

¹ Voir Chapitre 7.

² « – Comment se fait-il que tu aies échoué si loin de chez toi, Lenny ?/Il resta un moment silencieux./– L'Amérique, dit-il./Il rit. » (*Id.*- p. 165.)

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 123.

⁴ *The Ski Bum*.- p. 91. Les deux expressions, bien connues autant en anglais qu'en français, sont tirées d'une chanson écrite par John Howard Payne au début du XIX^e siècle.

⁵ « Fabrice del Dongo, Huckleberry Finn, Anna Karenine si elle ressemblait à Garbo. » (« Romain Gary répond au questionnaire de Marcel Proust ».- *Livres de France*.- 18^e année, n°3, mars 1967.- p. 18.)

L'une des particularités des *Aventures de Huckleberry Finn* est sa langue oralisée, le narrateur étant un enfant, qui décrit à sa façon le monde des adultes. *Adieu Gary Cooper* reprend, de même, la langue et la manière de penser d'un jeune Américain assez proche de son enfance, qui présente sa vision particulière du monde. Mark Twain, dans son roman, était très attentif aux accents et idiolectes des différents personnages, et la jeunesse américaine de Gary s'exprime elle aussi avec ses propres codes de langage, Lenny particulièrement. Le rapprochement entre les deux textes tient aussi à leurs personnages principaux puisque Lenny partage la conception de la vie de Huckleberry Finn. Comme celui-ci, Lenny est attiré par une existence simple et en marge de la société. Lors de sa première apparition dans *Les Aventures de Tom Sawyer*, Huck, « l'enfant terrible du village » est présenté en des termes qui pourraient tout à fait décrire Lenny :

Il allait et venait entièrement à sa guise. L'été il dormait à la belle étoile, et l'hiver il passait ses nuits dans un tonneau ; point n'était pour lui question d'école ni d'église, de maître ni de professeur ; il allait à la pêche quand il voulait, prenait un bain dans la rivière quand cela lui chantait, se couchait à l'heure qui lui plaisait, était toujours le premier à marcher pieds nus au printemps et le dernier à mettre des chaussures à l'approche de la saison froide, ne se lavait jamais, ne changeait jamais de linge, et jurait comme un Templier. En un mot il jouissait de tout ce qui rend la vie digne d'être vécue ; telle était dans Saint-Petersbourg l'opinion de tout enfant surveillé et tenu en laisse par ses parents.¹

Le rapprochement entre les deux personnages est lié à une forme de nostalgie ; Lenny rêve d'un monde d'avant la civilisation moderne, semblable à la vaste nature que parcourt Huck, à une forme d'innocence première. Celle-ci apparaît même, pour Lenny, comme un trait physique puisqu'il a une apparence qui rappelle l'enfance – elle ne semble pas directement héritée du personnage de Huckleberry Finn mais lui est, chez Gary, associée. Lenny a la blondeur de l'enfance et cette candeur associée aux enfants. Il est « beau et touchant, dans le genre blond et un mètre quatre-vingt-huit »², et Bug estime qu'« [il a] quelque chose de pur dans la figure »³, « quelque chose d'angélique »⁴. Son apparence est un stéréotype supplémentaire, annoncé par le personnage, qui est conscient que « les femmes [trouvent] qu'il [a] un côté "poussin tombé du nid" »⁵, ce que confirme sa rencontre avec Jess, puisqu'elle remarque immédiatement, en utilisant la même formule, qu'il « était vraiment ce qu'on faisait de mieux, dans le genre tombé du nid »⁶. Alors que Jess pense Lenny complice du meurtre de son père, l'image du personnage de Twain ressurgit, évoquant le

¹ Marc Twain.- *Les Aventures de Tom Sawyer*/François de Gaël, trad.- Paris : Gallimard, 2002.- p. 54-55.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 23.

³ *Id.*- p. 27.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 21.

⁶ *Id.*- p. 82.

souvenir d'une innocence à laquelle Jess ne veut plus croire. Elle le regarde enfiler maladroitement un pull et « elle sourit. De toutes façons, il pouvait pas la voir, la tête et les bras empêtrés dans la chemise. Seul un petit bout de cheveux blonds dépassait. Tout ce qui restait de Huckleberry Finn. »¹ Dans *The Ski Bum*, elle résume son impression par une formule, « Look what happened to Huckleberry Finn » qu'elle reprend deux fois à l'identique². Comme lui, Chip Davies, le jeune Américain rencontré par Gary dans *Les Trésors de la mer rouge*, est rapproché de ce modèle littéraire. Ce « hippie aux cheveux roux »³ – une déclinaison de la blondeur de Lenny – a, lui aussi, « des taches de rousseur »⁴, et, surtout, « il ressemble à Huckleberry Finn »⁵.

Huck est caractérisé par sa croyance en de nombreuses superstitions, héritées de lointaines traditions éloignées de la civilisation moderne. Pour Lenny, elles portent notamment le nom de Madagascar, qui représente pour lui tous les éléments négatifs qui peuvent le menacer ; Bug lui ayant lu son horoscope, il lui promet de le respecter et d'« éviter les vierges, les poissons et Madagascar »⁶. Proche de « geler pour de bon » dans la montagne, il reconnaîtra le danger qui le menace :

C'était ce fameux Madagascar, qui était dans son horoscope, et qu'il devait éviter à tout prix. Cet animal de Bug savait de quoi il parlait. L'horoscope, ce n'est pas de la frime. C'était donc vrai que Madagascar pour lui, c'était la fin.⁷

L'une des grandes peurs du héros de Mark Twain est d'être récupéré et civilisé par des bonnes âmes qui pensent faire son bien, alors qu'il n'aime rien tant que la liberté et la nature. Même si, comme Lenny, il obtient une grosse somme d'argent à la fin des *Aventures de Tom Sawyer*, il dédaigne toute forme de civilisation, refusant autant l'éducation que l'argent : « Je ne veux pas être riche, moi ; je ne veux pas vivre dans des

¹ *Id.*- p. 215.

² Elle remarque tout d'abord : « There was a truly pathetic, ugly-duckling quality about him, except that he was terribly good-looking. Freckles. Look what happened to Huckleberry Finn. But I really have no right to feel superior or ironic. » (« Il avait un côté vraiment pathétique, un air de vilain petit canard, sauf qu'il était terriblement séduisant. Des taches de rousseur. Regarde ce qui est arrivé à Huckleberry Finn. Mais je n'ai vraiment pas le droit de me sentir supérieure ou ironique. » (*The Ski Bum.*- p. 114.)) Puis, comme dans la version française, elle retrouve ces traits alors qu'elle le croit responsable de la mort de son père : « It was only ages-old maternal instinct, but she felt a blind, almost animal urge to take him in her arms. For one brief moment it was again like something that had fallen out of a nest. It was like look what happened to Huckleberry Finn again. He was good at it. Damn good. » (« C'était juste un immémorial instinct maternel, mais elle ressentit un besoin aveugle, presque animal, de le prendre dans ses bras. Pendant un bref instant, c'était à nouveau comme s'il était tombé du nid. C'était à nouveau regarde ce qui est arrivé à Huckleberry Finn. Il était doué pour ça. Vraiment doué. » (*Id.*- p. 217)).

³ *Les Trésors de la mer Rouge.*- p. 45.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Adieu Gary Cooper.*- p. 32.

⁷ *Id.*- p. 37.

maisons où on étouffe. J'aime les bois, le fleuve, les tonneaux : je ne demande rien de plus »¹, déclare-t-il dans *Les Aventures de Tom Sawyer*. Comme lui, Lenny cherche à s'éloigner des familles qui semblent toutes prêtes à l'accueillir :

Il s'était tapé trois saisons comme instructeur à Aspen, et ce fut vraiment dur, ils étaient tous, là-bas, comme une grande famille heureuse dont vous devez faire partie, un vrai cauchemar. Finalement, il était toujours obligé de les vexer.²

Il essaie avant tout d'éviter les autres, de cultiver son aliénation, ce qui paraît être particulièrement difficile dans un monde où chacun semble vouloir lui manifester sa sympathie : « Les gens de tous les pays lui tombaient dessus avec de grands sourires et de bonnes tapes dans le dos, et il fallait faire drôlement gaffe pour ne pas se faire récupérer. »³

Lenny, comme Huckleberry, réinvente sa vie en fonction de ses interlocuteurs. Le héros de Mark Twain peut ainsi prétendre que son radeau transporte toute sa famille contaminée par la variole pour en protéger le véritable occupant⁴, se présenter comme un orphelin de l'Arkansas⁵ ou un fils de fermier du Missouri parti tenter sa chance accompagné par l'esclave de la famille⁶, avec le même aplomb et la même profusion de détails. Lenny, lorsqu'il se décrit comme un assassin recherché par la police pour éloigner une maîtresse trop collante⁷ ou raconte avoir posé pour des photographies pornographiques qui lui ont permis d'éviter l'armée⁸, partage avec Huck ce trait fantasque qui définit de nombreux personnages garyens. Jean-François Hangouët a souligné le lien existant entre le Cohn de *La Tête coupable* et « le vagabond de *La Route* dans lequel se dépeint Jack London »⁹ ; Lenny, lui aussi, peut être rattaché à cette lignée de personnages picaresques qui inventent des contes inspirés pour profiter de leurs interlocuteurs – il déclare d'ailleurs que « Jack London est un type formidable. Le plus grand écrivain américain vivant. »¹⁰ Jack London et Cohn racontent en effet à une personne toute disposée à les écouter et à les plaindre la vie réinventée d'un père putatif, recevant en échange de leurs récits émouvants un repas composé d'œufs, à la coque pour London, brouillés pour Cohn. Lenny gagnera une pitance similaire en échange d'une histoire : au bar d'Abe Slominski, il « était toujours sûr d'avoir

¹ Marc Twain.- *Les Aventures de Tom Sawyer*/François de Gaël, trad.- Paris : Gallimard, 2002.- p. 257.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 23.

³ *Id.*- p. 26.

⁴ *Huckleberry Finn*.- ch.16.

⁵ *Id.*- ch.17.

⁶ *Id.*- ch.20.

⁷ *Adieu Gary Cooper*.- p. 55.

⁸ *The Ski Bum*.- p. 155.

⁹ Jean-François Hangouët.- « Le don des langues ».- *Romain Gary*/Jean-François Hangouët, Paul Audi, dir.- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 17.

¹⁰ *Adieu Gary Cooper*.- p. 185.

des œufs sur le plat à l'œil, parce qu'il leur avait dit une fois que son père était un héros de la guerre de Corée et que lui, Lenny, son fils, n'osait plus regarder personne en face »¹. Lenny pourrait même avoir hérité d'un accessoire appartenant au Jack London de *La Route*, puisque London recevait, en échange de l'un de ses récits inspirés, quelques provisions et des chaussettes en laine rouge², qui ressemblent à celles du personnage d'*Adieu Gary Cooper* qui, selon Jess, porte « toujours [des] incroyables chaussettes rouges »³.

À travers la référence à Huckleberry Finn ou à Jack London, Lenny est rattaché à la tradition américaine, mais également à une Amérique d'avant le doute. Sa fidélité envers Gary Cooper va dans le même sens – Lenny partage d'ailleurs l'apparence de ces deux modèles, puisqu'il est comparé à Huckleberry Finn et qu'« on lui avait dit souvent qu'il ressemblait à un très jeune Gary Cooper »⁴. Son refus de s'impliquer dans les révoltes américaines n'est pas un refus d'être américain ; il continue, au contraire, à espérer retrouver le rêve américain dont l'Amérique semble s'être éloignée.

II.C. La recherche impossible d'un ailleurs

II.C.1. Une communication défailante

Face à l'impossibilité d'une communication verbale s'impose la présence du silence ; cette forme différente de communication n'est pas spécifique aux personnages Américains, mais elle répond parfaitement à la méfiance que Lenny et les jeunes Américains qui lui ressemblent ressentent envers le vocabulaire et tout ce qu'il implique ; les mots non dits ont plus de force que le vocabulaire, « l'ennemi public numéro un »⁵. Le silence devient un moyen de communication supérieur. Faire silence est ainsi une action, le silence n'est pas subi mais voulu et il ne peut s'accomplir qu'entre deux êtres qui se comprennent.

¹ *Id.*- p. 56. L'histoire est peut-être, cette fois, moins fantaisiste, puisqu'il annonce ensuite à Jess que son père s'est fait tuer au Laos. (*Id.*- p. 161.)

² « Tandis que la brave dame réchauffait des biscuits, faisait frire le lard et cuire d'autres œufs, que je m'empressais de dévorer dès qu'elle les plaçait devant moi, j'agrandissais l'image de ce pauvre orphelin et entrais dans les détails. Moi-même je devenais ce malheureux gosse. [...] De fait, à chaque touche que j'ajoutais au tableau, cette bonne âme m'apportait un plat nouveau. Elle me prépara un en-cas pour mon voyage. [...] Elle me pourvut de trois paires de chaussettes de laine rouge très épaisse ». (Jack London.- *La Route*.- Paris : Phébus, 2001.- p. 45-46.)

³ *Id.*- p. 198.

⁴ *Id.*- p. 25.

⁵ *Id.*- p. 109.

L'évolution des relations entre Jess et Lenny peut alors se lire dans leur capacité à partager une conversation silencieuse¹.

Les jeunes Américains trouvent encore refuge dans un autre mode de communication non verbale : la musique. Gary, qui insère beaucoup de références au monde contemporain dans ses textes, entoure ses jeunes personnages d'une culture musicale précise. Les goûts musicaux de Lenny évoluent d'ailleurs entre *The Ski Bum* et *Adieu Gary Cooper*. Le Lenny de *The Ski Bum* écoute du Frank Sinatra² et dédaigne les disques de jazz découverts par Al Capone³ – même s'il désigne ensuite l'un de leurs interprètes comme un ami à lui, avec lequel il partage une méfiance pour le langage articulé⁴. Dans *Adieu Gary Cooper*, les mêmes disques sont cette fois découverts par Bug et appréciés avec enthousiasme par Lenny⁵, qui, à la place de Sinatra, écoute du Bob Dylan⁶ – en manifestant par ailleurs son mépris pour Sinatra : en l'absence de Bug, Al Capone « jouait même des disques de

¹ Lors de sa deuxième rencontre avec Jess, Lenny, tandis qu'il échange laborieusement des banalités avec elle, se dit qu'il aurait peut-être dû s'en tenir au silence : « Le silence à deux. Ça vous rapproche tout de suite » (*Id.*- p. 107.), et il avoue son intérêt pour elle à sa manière : « il avait vraiment envie de se taire avec elle ». (*Ibid.*) Lenny remarque ensuite qu'« il est vachement difficile de rester longtemps ensemble sans se parler, il faut vraiment avoir quelque chose à se dire » (*Id.*- p. 158.) et lorsqu'il retrouve Jess après une séparation, ils restent « deux ou trois ans sans se parler, sans bouger, rien ». (*Id.*- p. 190.) Au moment où Jess s'éloigne et soupçonne Lenny d'avoir un lien avec l'assassinat de son père, ils retrouvent une conversation verbale bancale, où Lenny n'utilise pas les bons mots et les regrette aussitôt : « il ne voulait pas dire ça, il s'était mal exprimé ». (*Id.*- p. 211.) Le silence n'est plus, alors, maîtrisé et partagé, il se rabaisse au niveau du langage et devient pesant, accusateur. Le silence qui suit l'accusation de Jess (Lenny a tué son père) est donc d'un autre ordre : « Il se tut. Il y avait pas de voix, pour ça. C'était pas la peine. » (*Ibid.*)

² « He had put Sinatra's "The Lady Is a Tramp" on her record player [...] » (« Il avait mis "The Lady is a Tramp" de Sinatra sur son tourne-disque [...] ») (*The Ski Bum.*- p. 228.)

³ « And they also had to listen to some crazy jazz and poetry records by Mischa Boubentz, Arch Metal, Stan Gavelka, Jerry Lasota, Dick Brillianski [...] » (« Et ils devaient également écouter d'insensés disques de jazz et de poésie, interprétés par Mischa Boubentz, Arch Metal, Stan Gavelka, Jerry Lasota, Dick Brillianski [...] ») (*Id.*- p. 10.)

⁴ « Dick Brillianski, a trumpet player. He just never spoke at all. Thought all words were whores. But it was easy for him. He could say almost anything on his trumpet, and then it made sense. It sounded right. » (« Dick Brillianski, un trompettiste. Il ne parlait tout simplement jamais. Pensait que tous les mots étaient des putes. Mais c'était facile pour lui. Il pouvait presque tout dire avec sa trompette, et ensuite, ça avait un sens. Ça sonnait juste. ») (*The Ski Bum.*- p. 128.) Dans *Adieu Gary Cooper*, il s'agira de Charlie Parker.

⁵ « Heureusement, Bug recevait tous les jours de nouveaux disques [...], Misha Boubentz, Arch Metal, Stan Gavelka, Jerry Lasota, Dick Brillianski, vous allez les entendre, ces noms-là, je vous jure [...] » (*Adieu Gary Cooper.*- p. 32.) Ces noms, difficiles à identifier, ont probablement été inventés par Gary.

⁶ *Id.*- p. 221. L'intérêt de Gary pour Bob Dylan est peut-être plus tardif ; il apparaît, mal orthographié, dans sa réponse au questionnaire de Proust : « Musicien préféré : Bob Dillon ». (« Romain Gary répond au questionnaire de Marcel Proust ».- *Livres de France.*- n°3, mars 1967.- p. 18-19.) Il prête également son apparence à un personnage de la nouvelle posthume « À bout de souffle », qui date des années soixante : « Coiffé à la Bob Dylan, il portait des boucles d'oreilles vertes et un sweat-shirt sur lequel étaient imprimés les mots "I Hate You". » (« À bout de souffle ».- *L'Orage.*- p. 45.) ; il apparaît au milieu du Haddan dans une radio qu'écoute Stéphanie (*Les Têtes de Stéphanie.*- p. 261.), est cité par Cohn dans *La Tête coupable* (*La Tête coupable.*- p. 130.) et par Gary dans *Pour Sganarelle*, où il déclare : « Il y a des chansons de Bob Dylan – écoutez *Blowin' in the wind* – qui sont de l'art sans aucune réserve et de véritables passages culturels dans les "masses". » (*Pour Sganarelle.*- p. 267.)

Laurence Welk et de Frank Sinatra, je vous donne ma parole, je n'invente rien »¹. Entre *The Ski Bum* et *Adieu Gary Cooper*, Lenny s'approche donc un peu plus de la culture de la jeunesse contemporaine, en s'éloignant d'un Sinatra qu'une starlette hollywoodienne écoute dans *Les Mangeurs d'étoiles* parce qu'il est « [un] garçon vraiment civilisé et qui savait traiter les femmes comme un gentleman »², contrairement à Almayo chez qui elle est installée.

La musique fournit un langage d'une nature différente, qui permet d'exprimer plus que le langage traditionnel. Délivré des pièges du vocabulaire, le message se fait plus pur et devient susceptible de dépasser les limites qui condamnent toute communication. Charlie Parker, la référence principale pour les jeunes Américains d'*Adieu Gary Cooper*, peut « [dire] tout, en soufflant dans sa trompette »³. Ce langage musical a d'autant plus de force que, contrairement au vocabulaire usé, il est nouveau, inédit. Les disques que Bug rapporte au chalet sont des enregistrements « que personne ne connaissait encore »⁴, « des types absolument prodigieux et sans précédent »⁵ ; de même, Jess souligne l'intérêt de la musique des *Crafty Dead*, « le trombone en particulier. Jamais rien entendu de pareil »⁶. Le pouvoir supposé – ou espéré – des instruments de jazz est rapproché de celui des trompettes de Jéricho : comme dans le récit biblique, les personnages tentent de défier les barrières qui s'élèvent autour d'eux, quelle que soit leur nature, avec la pureté du son d'un instrument. La musique fait renaître l'espoir défaillant, laisse imaginer des lendemains meilleurs. Elle donne une voix aux plus désespérés : « Il paraît que les meilleures trompettes sont fabriquées à Memphis »⁷. Memphis, dans le Tennessee, est à la fois l'un des berceaux du blues puis du rock, et le lieu de nombreux affrontements pendant la lutte pour les droits civiques. Comme les trompettes de Jéricho, l'instrument de Charlie Parker – le musicien jouait en fait du saxophone alto et non de la trompette, mais les trompettes ont un sens symbolique plus fort – n'est pas loin de faire tomber à son tour quelques murailles :

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 186. Musicien accordéoniste, Laurence Welk a été le présentateur d'une émission populaire de variété entre les années 50 et 80, *The Laurence Welk Show*, où un orchestre et divers musiciens interprétaient à leur manière des titres contemporains.

² *Les Mangeurs d'étoiles*.- p. 281.

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 22.

⁴ *Id.*- p. 32.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*- p. 75.

⁷ *Id.*- p. 26.

Quand Charlie Parker soufflait dans sa trompette, on sentait que quelque chose allait enfin tomber, que quelque chose allait enfin s'ouvrir, et qu'il y aurait même enfin quelque chose à l'intérieur.¹

Un ailleurs différent peut même se laisser imaginer, dans la sphère musicale. Lorsque Lenny déplore qu'« il n'y a pas d'ailleurs », il rectifie aussitôt son affirmation en ajoutant : « Non, il y a quand même un gars qui a réussi. Charlie Parker. Un jour, il s'est dit, je vais bâtir un monde différent, et il a pris sa trompette et il s'est mis à jouer »². Et s'il peut imaginer un Paradis, il l'anime de la seule trompette du musicien : « On va voir comment elle va faire pour me plaquer, là-haut, là où il n'y a rien, sauf peut-être la trompette de Charlie Parker. »³ Les références religieuses sont d'ailleurs nombreuses à être associées aux musiciens qui traversent *Adieu Gary Cooper* : les trompettes de Jéricho évoquées par Charlie Parker, un groupe de rock qui se nomme « Samson Dalila et ses pussy-cats »⁴ ou Lenny qui, selon Jess, « [change] de messie »⁵ en remplaçant celui de Haendel par du Bob Dylan.

II.C.2. L'absence de repères

La perte de repères qui caractérise les jeunes américains est associée à une perte de modèles, parentaux, et religieux. Le monde qui les entoure est un monde sans dieux, sans instance supérieure susceptible de leur apporter des réponses. La religion, chez Gary, n'est jamais un refuge ou une solution. L'Américaine se présente bien comme religieuse, mais uniquement parce que les prières sont un moyen de pression sur Almayo ; elle traite sa foi avec autant de dilettantisme que le reste de ses activités. « Elle [est] presbytérienne, et de toute façon agnostique »⁶, prie dans une cathédrale catholique pour ennuyer le dictateur, et ses prières sont plus appropriées aux courants marquant la jeunesse de l'époque : « elle [élève] ses pensées, en s'efforçant de faire régner en elle la paix et la beauté, selon la méthode spirituelle de l'Inde et du bouddhisme zen dont on parlait énormément dans les revues spirituelles des États-Unis »⁷. Malt Shapiro, l'un des *bums*, utilise aussi la religion de manière utilitaire ; lorsque la fin de l'hiver, fatale pour les skieurs, arrive,

¹ *Id.*- p. 234.

² *Id.*- p. 160.

³ *Id.*- p. 217.

⁴ *Id.*- p. 100.

⁵ *Id.*- p. 221.

⁶ *Les Mangeurs d'étoiles.*- p. 255.

⁷ *Ibid.*

[il] s'en [va] dans un monastère bénédictin à Ascona, pour se convertir au catholicisme ; il faisait toujours ça en été ; on était logé, nourri, sauf que ça ne prenait plus avec les dominicains, qui le connaissaient. Cela faisait quatre fois qu'il se convertissait.¹

Lenny est, lui, convaincu que « c'est plein de personne, là-haut »², tandis que Jess remarque qu'« il y [a] des églises dans tous les coins, mais autant aller prendre un café crème, c'est tout aussi réconfortant »³.

Pour combler ce vide et tenter de trouver un ailleurs plus convaincant que la morne réalité quotidienne, la drogue pourrait sembler une solution ; Bug Moran le déclare ironiquement à Lenny, lorsqu'il le voit en possession de sa photo de Gary Cooper, souvenir d'un passé révolu : « On est tous paumés. La nouvelle frontière, c'est le L.S.D. Alors, toi et la photo... Pourquoi pas la Bible pendant que tu y es ? »⁴ Confrontée à cette société qui ne répond pas à ses attentes, la jeunesse américaine cherche une autre voie, d'autres réponses. Les années soixante sont, effectivement, une période d'expérimentation et de découverte en matière de drogue ; comme l'indique André Kaspi, la révolution culturelle qui marque les années 60-70 aux États-Unis « se compose de trois ingrédients principaux : l'usage des drogues, la liberté sexuelle et la nouvelle musique »⁵. La drogue et les drogués ne sont toutefois guère présents, parmi les personnages d'Américains, et apparaissent plus dans le péri-texte de l'œuvre. Gary s'est longuement exprimé à ce sujet dans les journaux, notamment autour de la sortie de son film *Kill*⁶, déclarant que la drogue est l'un des grands problèmes de la jeunesse américaine :

Aux États-Unis, il y a cinq ou six enfants de douze ans à quatorze ans qui meurent chaque semaine d'une piqûre d'héroïne. Le danger existe aujourd'hui en France, dans des proportions moindres, mais le fléau est là.⁷

Le lien entre jeunesse américaine et drogue paraît incontournable pour les personnages de générations antérieures, qui analysent la jeunesse avec un regard critique. Ce préjugé devient l'un des éléments de l'incompréhension entre les générations. Jess, qui décrypte à

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 187. Ascona est une ville de la Suisse italienne, dans le canton du Tessin, où existait un collège et séminaire bénédictin.

² *Id.*- p. 123.

³ *Id.*- p. 134.

⁴ *Id.*- p. 26

⁵ André Kaspi.- *États-Unis 68 : L'année des contestations*.- Bruxelles : Complexe, 1988.- p. 96.

⁶ Sorti en 1972, *Kill*, dont Gary a écrit le scénario et assuré la réalisation, présente le combat d'un mercenaire contre les cartels de la drogue ; la scène finale, une longue fusillade très stylisée où les personnages-justiciers règlent leurs comptes avec les trafiquants de drogue, trouve un écho dans les titres provocateurs des articles qui paraissent autour du film : « Les trafiquants ne sont pas des êtres humains » (*Les Nouvelles littéraires*.- 24-30 janvier 1972, n°2313.- p. 24.) ou « Ma haine des trafiquants de drogue est sans limite ». (*Le Figaro*.- 27 janvier 1972.- p. 25.)

⁷ Georges Klarsfeld.- « Romain Gary : les trafiquants ne sont pas des êtres humains ».- *Les Nouvelles littéraires*.- 24-30 janvier 1972, n°2313.- p. 24.

sa manière les conversations courantes, y introduisant des raccourcis qui verbalisent ses pensées silencieuses, évoque la drogue comme un cliché commun lorsqu'elle s'entretient avec un policier :

Il devait penser : une piquée. D'ailleurs, elle était étudiante. [...]
 – ... Excusez-moi, je suis bourrée de L.S.D. Trois su-sucres ce matin. C'est l'université, que voulez-vous.¹

L'inspecteur qui interroge Jess a d'ailleurs « un air "je ne comprends plus rien aux jeunes, plus rien". Parce que tout le reste, il l'avait pigé. Il n'y a plus au monde que les jeunes qui refusent de se faire comprendre. »²

Horwat, effaré par les révélations de l'Américaine sur les croyances d'Almayo, se dissocie de sa compatriote en la plaçant sur un plan différent : il représente la spiritualité et la morale tandis qu'elle incarne une jeunesse tragiquement sans repères. La jeune femme ayant indiqué qu'elle « [avait] été pendant deux ans à l'Université d'Iowa »³, le pasteur tente de se mettre à son niveau en déclarant : « Je sais que c'est un langage que l'on n'emploie guère dans une Université où la marijuana, le L.S.D. et tous les autres hallucinogènes ont plus de succès que mes paroles »⁴. L'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* est d'ailleurs l'une des seules, parmi ces jeunes Américains, à effectivement se droguer, ce qui la conduit à se perdre un peu plus.

Pour Lenny, la drogue est finalement d'un trop grand conformisme, une tentative vaine et dépassée de sortir de soi. La police cherchera sans succès de la drogue dans le chalet :

Ils avaient fait des perquisitions au chalet pour y chercher du chanvre et du L.S.D., mais on avait laissé ces trucs-là loin derrière nous, chez papa et maman. Il y avait longtemps qu'on ne se branlait plus.⁵

Le L.S.D. est simplement « un sale truc »⁶. La drogue n'a pas, lorsque Lenny l'a expérimentée, répondu à ses attentes, elle n'a pas réussi à transformer la réalité : « tout ce qu'il avait vu, c'était la même chose, seulement en technicolor »⁷. L'expérience a été d'autant plus négative qu'elle s'est terminée sur une vision d'horreur :

¹ *Adieu Gary Cooper.* - p. 222.

² *Ibid.*

³ *Les Mangeurs d'étoiles.* - p. 135.

⁴ *Id.* - p. 137.

⁵ *Adieu Gary Cooper.* - p. 20. Bug Moran semble être une exception à la règle puisque, selon Lenny, il « parlait toujours de Lénine lorsqu'il était "aux anges" ». (*Id.* - p. 17.)

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

[Sa] verge s'était détachée de lui, avait mis son anorak et pris ses skis, et il s'était mis à hurler et à courir pour les rattraper, il tenait à ses skis comme à la prunelle de ses yeux. Se faire voler comme ça par un des siens...¹

Les seuls éléments qui comptent à ses yeux disparaissaient ainsi, sous l'emprise de la drogue : sa virilité et, plus important encore, la seule chose qu'il voie comme « du solide »², ses skis. À travers cette vision souriante, Gary souligne l'inanité de la tentative. Les *bums* refusent ce « yoga »³ que sont le haschich et le L.S.D., qui ne peuvent pas leur apporter les réponses qu'ils ne trouvent pas ailleurs. À la place, ils se tournent vers la blancheur de la neige, cherchant l'évasion nécessaire dans les montagnes immaculées. La neige cache et recouvre tout, fait oublier le monde civilisé ; pour Lenny, la terre, qui représente la dure réalité – l'été, « la terre [crève] les yeux de tous les côtés, nue et sale, avec les rochers qui sont ce qu'on fait de mieux et de plus lourd, dans le genre réalité »⁴ –, est « tout juste quelque chose qui [soutient] la neige »⁵. Dans *Millions of dollars*, le scénario à l'origine de *The Ski Bum*, où Lenny est tué par Angel, il demandait d'ailleurs à ce que son corps soit jeté dans la neige⁶.

Ces personnages d'Américains, perdu dans un monde sans repères, vivent directement la fin d'une certaine Amérique, et la disparition progressive de traditions et valeurs américaines. Lenny est un nostalgique, qui regrette l'Amérique rassurante, celle de Gary Cooper, qui offrait des solutions sans réclamer de contrepartie. Dans son entretien avec André Bourin, Gary déclarait que certains *bums* étaient destinés à rester sur les pistes, tandis que d'autres iraient « tout faire sauter » en Amérique ; Lenny, lui, est parmi les skieurs éternels, il n'est pas prêt à poser des bombes⁷. Gary Cooper est, finalement, le seul dieu que Lenny peut imaginer ; dans *The Ski Bum*, alors que, drogué par Paul et Jean, il a l'impression de mourir, son envie de croire, dans ce moment décisif, à quelque chose ou à quelqu'un, lui fait lever les yeux au ciel, mais ses efforts sont vains : « all he could come up with was Gary Cooper »⁸. Dans la version française, Gary Cooper est encore plus métaphorique : Lenny « [cherche], là-haut, quelqu'un ou quelque chose, mais rien, du bleu,

¹ *Ibid.*

² *Id.*- p. 107.

³ *Id.*- p. 17.

⁴ *Id.*- p. 13.

⁵ *Id.*- p. 17.

⁶ *Millions of dollars*, scénario.- avril 1963.- Conservé à la Library of Congress, Washington.

⁷ Romain Gary, *le nomade multiple/Entretiens avec André Bourin*.- Les grandes heures, INA/France Culture, Paris, 2006.

⁸ « tout ce qu'il parvenait à évoquer était Gary Cooper ». (*The Ski Bum*.- p. 237.)

pas trace de Gary Cooper, l'autre, le vrai »¹. Lenny ne parvient pas, malgré tout, à totalement souscrire à l'adieu à Gary Cooper qu'évoque le texte. La photo du cow-boy idéal qu'incarnait l'acteur américain est restée dans son portefeuille, il ne réussit pas à la détruire.

¹ *Adieu Gary Cooper.*- p. 236.

CONCLUSION

« D'accord ou non, le monde sera toujours plus ou moins conditionné par ce que sera l'Amérique. On parle souvent de l'enterrer, mais pour enterrer un continent il faut beaucoup de place... la terre entière. »¹

L'Amérique que dessinent les romans de Romain Gary est un pays aux nombreux visages, ancré dans l'histoire et, en même temps, dans un vaste imaginaire qui ne cesse de le réinventer. L'œuvre garyenne présente à la fois une Amérique idéale et lointaine, et des États-Unis reflétant, accentuant ou parodiant l'image réelle du pays. Lieu rêvé et espéré, terre d'abondance, Nouveau Monde promettant les destins les plus extraordinaires, l'Amérique du rêve américain est un modèle parfait, nourri par des éléments autant personnels que culturels, fait d'objets, de lieux, de héros issus du quotidien ou du puissant et omniprésent cinéma hollywoodien.

Chaque pays, chaque personnage qui y souscrit le reprend à son compte et le réinvente à sa mesure. Le rêve américain, s'il s'appuie sur un ensemble de mythes récurrents et, en tout cas, sur l'idéalisation de l'Amérique, n'est pas une image figée. Les différents personnages, selon leurs besoins et leurs envies, peuvent y voir une solution à leurs problèmes, une concrétisation de leurs espoirs les plus grands. Ils y cherchent des échappatoires, des réponses à leurs questionnements et attentes. À ces personnages qui aspirent à « autre chose » et rêvent de « devenir quelqu'un », l'Amérique présente deux traits fondamentaux, d'une part, celui d'un pays autre et neuf, qui laisse espérer des différences plus fondamentales, et, d'autre part, celui d'un pays fort et puissant, doté d'une société ouverte où chacun peut trouver sa place, et où biens matériels et richesse personnelle sont à portée de main. Les personnages garyens peuvent ainsi envisager les lieux, composantes et objets américains comme un moyen de dépasser des limites trop figées que leur imposent, dans les pays du vieux continent, leur quotidien, leur destin présent ou même, de manière plus large, leur nature humaine. L'image de l'Amérique est de ce fait associée aux grands questionnements qui traversent l'œuvre de Gary, ces incessantes recherches d'un

¹ BERTHOD Claude.- « 13 questions crues : Romain Gary répond ».- *Elle*.- n°1226, 16 juin 1969.- p. 112.

dépassement des limites du possible, d'une sortie hors des frontières d'une humanité trop décevante et prévisible pour découvrir et espérer autre chose.

L'Amérique, pour les personnages fragiles, faibles ou désespérés, est perçue comme une influence, un modèle inspirateur qui peuvent les aider à trouver un sens, une voie à suivre. Les images de l'Amérique accompagnent donc de nombreux personnages dans leur passage à l'âge adulte. Elle constitue une étape de l'initiation grâce à laquelle ils deviennent des hommes et les seconde dans les gestes de leur vie quotidienne en leur proposant des figures héroïques rassurantes qu'ils cherchent à imiter. L'idéal de virilité et de puissance des films hollywoodiens parvient toutefois difficilement à être adopté par les jeunes personnages, qui portent comme des masques mal ajustés les traits qu'ils empruntent à leurs héros cinématographiques. Ce pan du rêve américain reste associé à l'enfance des personnages, il est, comme la plupart des rêves, oublié par ceux qui grandissent et rejoignent le monde des hommes en rejetant dans le passé l'imaginaire qui nourrissait leur enfance. Il peut en revanche être redécouvert par certains personnages qui gardent un lien fort avec leur enfance ou qui, nostalgique d'une forme de vie plus simple, aimeraient retrouver une Amérique qu'ils situent dans un ailleurs ou un passé idéalisé. L'Amérique ainsi envisagée a donc un lien indéniable avec l'imaginaire, à laquelle est liée une partie de sa valorisation. Elle appartient aux rêves qui, chez Gary, aident à lutter contre la puissance négative de la réalité et permettent aux rêveurs inspirés de se construire.

Cette relecture éminemment positive de l'Amérique offre aux personnages des possibilités infinies ; puisque cette contrée à demi imaginaire est conçue comme différente de leur quotidien, décevant parce que trop réel, elle est associée, par les personnages, aux qualités les plus extraordinaires, qui sont souvent une amplification de caractéristiques réelles. Ce lieu autre et potentiellement fabuleux devient l'endroit où tous les problèmes pourront trouver une solution, le dernier recours des plus désespérés. Les personnages lisent la presse américaine pour entretenir leurs espoirs d'un monde meilleur, se tournent vers la science américaine pour trouver des réponses à des problèmes insolubles, attendant de cette science toute-puissante de véritables miracles. Gary associe donc également l'Amérique à l'un des grands espoirs qui traverse ses romans, celui d'un dépassement des frontières de l'humanité, et de la survenue d'un homme nouveau, meilleur. L'Amérique, lieu lointain, différent et idéalisé, qui repousse les frontières du possible et est capable de prouesses techniques et de prodigieuses inventions, fournit un cadre parfait à ces rêves ultimes – qui

ne pourront survivre, comme toujours lorsque rêve et réalité se confrontent, que s'ils restent à distance du réel.

Les personnages, notamment européens, envisagent alors le départ en Amérique comme une possibilité de renouveau venant ajouter des potentialités infinies aux limites de leur vie courante. Cette émigration vers une Amérique idéalisée sera évidemment impossible, le pays ne pouvant correspondre à l'image trop parfaite composée par les grands mythes qui le portent. L'Amérique, cet éternel Nouveau Monde, est sans cesse réinventée par les personnages et l'accès au pays semble d'autant plus extraordinaire qu'il n'est pas donné à tous et reste souvent hors de portée. Le chemin vers la naturalisation repose sur plusieurs étapes distinctes, qui prennent, en accord avec ces promesses de renouveau, l'apparence d'une seconde naissance ; pour devenir américains, les personnages naturalisés se transforment et abandonnent une partie de leur identité première. S'intégrant dans leur pays d'accueil, ils rejoignent les Américains d'origines variées qui composent ce pays peuplé par des immigrations successives. Mais leurs origines plus lointaines ne s'effacent jamais tout à fait, elles sont un élément important dans leur définition, leur offrant des possibilités de métamorphose en même temps que des traits stables auxquels se référer. Ceux qui, à l'inverse, veulent tout oublier de leurs origines finissent par perdre leur identité. Seuls les plus habiles, qui jouent avec leurs origines en rendant la vérité accessoire, se tireront parfaitement intacts de ces remises en question identitaires en menant, comme l'a fait Gary lui-même, plusieurs vies parallèles et en repoussant les limites trop figées de l'identité humaine. Le mélange des origines offert par l'Amérique, cette nation multiculturelle, peut alors leur être profitable et répondre, au moins en partie, aux promesses initiales de renouveau.

Terre d'accueil et lieu de refuge, les États-Unis donnent un lieu d'ancrage aux rêves des personnages, matérialisant dans deux villes centrales leurs espoirs de renouveau. New York et Los Angeles sont, en effet, chez Gary, où peu de villes américaines sont finalement nommées et décrites, les deux pôles qui représentent l'Amérique. New York, capitale symbolique du pays, joue dans l'imaginaire des personnages un rôle plus central que Washington, la capitale réelle du pays. Pour les personnages étrangers, New York, évoquant l'Amérique tout entière, est la première étape d'un exil américain et elle devient, pour ceux qui s'y installent, un lieu de refuge. La recherche de protection y est encore accentuée lorsque les personnages, comme ce sera souvent le cas, s'installent dans des espaces clos coupés du monde contemporain et de la ville qui les entoure. À l'inverse de

cette ville tenue à distance, Los Angeles est connu, décrit et fréquenté par Gary et ses personnages. Si New York est un espace urbain, un lieu où l'on se trouve, plus qu'un lieu de vie, Los Angeles sera perçu comme le lieu ensoleillé, le symbole du rêve américain. Rapprochée de la Floride et de Hollywood, la ville californienne est également le pôle central du divertissement américain, du tourisme et du spectacle. Lorsqu'il part de l'Europe, le rêve américain des personnages garyens se déplace progressivement vers l'Ouest, dans la direction de cette Frontière que dépassaient les anciens pionniers à la recherche d'un ailleurs à découvrir. New York est ainsi une première étape, positive parce qu'elle permet un éloignement de la terre d'origine, mais inapte à répondre aux espoirs démesurés des personnages. La Californie et Hollywood, la ville du cinéma célébrée sur les écrans du monde entier, deviennent alors un nouveau but à atteindre, une destination plus lointaine qui, en lui ajoutant de nouveaux sèmes, permet au rêve américain de reprendre de la force – même si sa confrontation avec la réalité ne peut être pleinement satisfaisante. Cette Amérique qui apparaît comme un lieu de refuge ou un ailleurs attirant offre donc aux personnages qui rêvent d'une vie différente un espace où elle pourrait, idéalement, s'épanouir.

L'un des mythes centraux dans la définition du rêve américain, celui d'une réussite individuelle, vient alors les pousser à agir, à tenter de dépasser leur condition présente pour rejoindre le cadre idéal dessiné par cette Terre promise. Les personnages déçus par leur vie trop imparfaite peuvent ainsi placer leurs espoirs dans une éducation américaine envisagée comme une ligne droite vers le succès. Offrant de généreuses promesses de réussite matérielle, l'Amérique propose un modèle que les personnages espèrent partager. Les produits américains sont donc, hors des frontières du pays, entourés d'une aura particulière, notamment dans la France de la Seconde Guerre mondiale, où le marché noir et les G.I. rendent accessibles des produits rares et différents, perçus comme des trésors et convoités. Leur origine américaine, fortement valorisée, est leur attrait principal. Elle fonctionne comme un signe et est une garantie recherchée par les personnages non américains. Ces objets sont, pour eux, des représentations symboliques de l'Amérique elle-même, et ils en adoptent les qualificatifs principaux, qu'ils soient réels ou imaginaires. La possession d'objets, de voitures ou d'argent américains est un signe extérieur de réussite, une manière de s'approcher de la différence américaine.

Ce rêve américain fait d'objets, d'éléments culturels et de vocabulaire attire particulièrement les jeunes générations, qui s'affirment en opposant de nouvelles références

à celles de leurs aînés issues d'un monde qui ne les satisfait pas. Pour certains personnages, la découverte de la langue américaine, qui permet l'insertion dans un groupe et l'identification aux Américains idéalisés, peut rejoindre ce grand espoir d'une différence américaine. Langue étrangère omniprésente, l'anglais s'associe à une réflexion plus large sur le langage et la communication ; ne pas parler la même langue permet de communiquer autrement, sans être prisonnier d'un vocabulaire et d'un mode de pensée trop connu et partagé. Et Gary lui-même choisit régulièrement d'écrire en américain pour sortir du cadre délimité du français, dont il maîtrise trop bien les nuances et les subtilités. L'utilisation d'une langue différente permet de poser un regard autre sur les mots et ce qu'ils décrivent. Mais les Américains éprouvent, au contraire, les conséquences d'une généralisation de l'emploi de leur langue qui les empêche de se tenir à l'écart de leurs interlocuteurs étrangers, dans un silence protecteur.

L'universalisation du mode de vie américain dessine les prémices d'une uniformisation qui fait progressivement disparaître certaines caractéristiques locales. Les personnages d'Américains en visite à l'étranger viennent illustrer cette tendance ; partant de la grande puissance américaine, ils veulent en effet découvrir le monde à leur manière. Le touriste, chez Gary, est généralement américain, et il est envisagé, dans ses nombreuses manifestations, avec une constante ironie. Il reprend, en les exacerbant, certains traits attachés aux personnages d'Américains, dont il devient un archétype souvent caricatural. Il peut être ajouté, comme une variante, à la longue liste des stéréotypes nationaux très présents chez Gary ; il s'associe à un type, qui se retrouve plus ou moins à l'identique dans de nombreux romans garyens où il joue un rôle exemplaire pour incarner à la fois une portion de la population américaine, lorsqu'elle sort des frontières des États-Unis, et ce voyageur des temps modernes peu valorisé qu'est le touriste.

En voyageant, il ne cherche qu'à retrouver les critères définissant son pays, transformant la potentielle aventure en terre lointaine en voyage parfaitement contrôlé. Les relations du touriste américain avec les pays étrangers et leurs habitants sont, de fait, placés sous le signe des stéréotypes et idées reçues et le regard du touriste est cadré par des attentes préalables. Les guides de voyages et magazines d'évasion constituent un hypotexte omniprésent dans la description des touristes américains et de leurs séjours hors des États-Unis. Tout exotisme est refusé par ces personnages qui voudraient voyager sans être affectés par les pays qu'ils visitent, évoluant dans des lieux protégés, des véhicules modernes aux chaînes d'hôtels américaines. Le cadre propre et aseptisé qu'ils y recherchent

vient s'opposer à l'univers local, vivant et coloré. L'exotisme du pays lointain est simplement accepté lorsqu'il est perçu comme un décor coloré, à appréhender avec distance. Les autochtones, rapprochés de modèles simplifiés, et les langues étrangères, réduites à quelques termes types, sont envisagés avec le même regard réducteur. Les touristes garyens n'ont donc qu'une connaissance de surface des pays qu'ils visitent, qui ne dépasse pas le cadre balisé par les diverses instances touristiques destinées à conseiller le visiteur étranger. Gary dessine par ce biais une critique du tourisme moderne et des relations factices qu'entretiennent les touristes américains avec les pays étrangers. Elle s'associe particulièrement au personnage cynique de Bizien, qui réinvente le paradis tahitien pour l'adapter aux attentes des touristes, transformant l'île peinte par Gauguin en un théâtre hétéroclite où la mise en scène et l'argent priment sur les véritables attraits du pays.

Recherchant des signes connus et rassurants en terre étrangère, le touriste américain ne peut reconnaître comme civilisés que les éléments proches de sa propre culture ; les Américains à l'étranger, qui s'envisagent comme des alliés en terre hostile, se reconnaissent de fait aisément. En réponse aux demandes des touristes, certains pays étrangers s'adaptent aux Américains et s'approchent d'une américanisation progressive, en composant pour eux une nouvelle forme d'authenticité – qui n'est authentique qu'en surface et est de fait totalement factice. Le trajet du touriste diffère toutefois si, quittant les chemins balisés, il pénètre vraiment dans le pays. Il voit alors ses visions réductrices brutalement remises en question par la réalité de cultures étrangères qu'il cherchait à ignorer. En méprisant ce qui ne répondait pas aux stéréotypes qu'il attendait, il finit par retrouver un danger qu'il voulait écarter et c'est de son ignorance même que naît, ironiquement, le danger, et le violent retour à la réalité. Les personnages de touristes américains rejoignent les réflexions garyennes sur l'authenticité et la facticité, le mensonge calculé et la création avantageuse. La différence américaine, source de tant d'espairs, est ici renversée, elle devient un modèle trop présent, provoquant une uniformisation qui ne ressemble plus aux rêves de renouveau des personnages. De même que l'universalisation de la langue américaine lui fait perdre son statut de langue étrangère refuge, la généralisation du modèle américain en dévalorise le contenu.

Grande puissance nourrissant les rêves et espoirs des personnages, les États-Unis sont de fait également associés à un revers négatif de cette puissance. Gary propose en effet une vision plus critique du rôle des États-Unis sur le plan international. Elle s'appuie sur une

évocation du monde diplomatique, qu'il connaissait bien et envisageait avec un mélange de lucidité et de cynisme. Les déceptions du diplomate Gary sont transcrites dans ses œuvres où les grands idéaux à vocation internationale, comme le projet de l'O.N.U., sont traités avec une ironie désabusée. Le bâtiment new-yorkais qui abrite les Nations Unies accompagne, par sa structure même, la dénonciation du grand rêve qu'était l'idéal onusien ; le gratte-ciel où elles sont installées n'est, décrit par Gary, plus qu'un espace touristique, un lieu de spectacle ou de divertissement, une œuvre d'architecture, et hommes et idéaux se perdent dans ses couloirs labyrinthiques. L'ambassadeur américain est, quant à lui, entouré d'une cloche de verre métaphorique qui l'empêche de s'impliquer vraiment dans la politique du pays où il est envoyé, le laissant dans le rôle douloureux et destructeur d'un spectateur impuissant tout juste autorisé à interpréter des rôles décoratifs et divertissants. Lorsqu'il est américain, il est confronté à d'autant plus de déceptions que le pays qu'il représente est au cœur de nombreux espoirs ; grande puissance, qui donne l'impression de pouvoir toujours agir dans le bon sens, pour se porter au secours des faibles et opprimés, les États-Unis ne se conforment souvent pas à ce modèle espéré. La puissance américaine n'est, en ce sens, qu'une image illusoire.

Le rôle des États-Unis est, dans les romans de Gary, également défini par opposition avec l'U.R.S.S., deuxième grande puissance au rôle et à l'action mondiale. Leur opposition, omniprésente, finit elle aussi par perdre son sens. Elle devient, à l'inverse, rassurante dans sa constance ; souvent parodiée dans le texte, elle se développe jusqu'à l'absurdité. La rencontre et l'affrontement des deux pays prennent ironiquement l'apparence de jeux d'enfants capricieux, tandis que les discours des deux camps, emportés par une routine bien rôdée, avec des enjeux connus et un vocabulaire réduit à quelques clichés, sont des échanges de pure rhétorique. L'aspect le plus négatif de cette rivalité est la course aux armements nucléaires ; la bombe atomique, dont seuls les États-Unis se sont effectivement servis, figure en effet parmi les peurs récurrentes des personnages évoluant dans le monde moderne. La puissance, largement questionnée par Gary, risque toujours d'être poussée trop loin.

L'action internationale des États-Unis s'associe à une notion d'impérialisme que viennent notamment illustrer différents personnages d'Américains convaincus que leur pays possède le seul modèle valable. Plusieurs d'entre eux sont de jeunes Américains décrits avec ironie par Gary qui, en prétendant sauver le monde, cherchent en fait à se sauver eux-mêmes. Pour ces personnages, idéalistes à leur manière, l'aide américaine, particulièrement dirigée vers

les pays du Tiers Monde, se résume à une américanisation généralisée – dont les conséquences sont le plus souvent négatives. Cette omniprésence provoque des réactions d'antiaméricanisme, les personnages non américains redoutant une contamination excessive du modèle américain, qui ferait disparaître les spécificités locales. Les personnages qui, comme Almayo dans *Les Mangeurs d'étoiles*, s'écartent des traditions de leur pays pour s'approcher d'un modèle américain finissent effectivement par signer leur perte. Chez Gary, personnages et pays se mettent en danger lorsqu'ils tentent d'oublier leur nature profonde pour imiter avec trop de conviction le modèle américain. Mais Gary, lui, ne s'associe jamais à un antiaméricanisme de base et, si son regard sur les États-Unis peut se faire critique, évoluant avec ses propres déceptions et désillusions, il ne l'est jamais unilatéralement.

Certains éléments qui, pour les personnages rêvant de l'Amérique, sont des vecteurs de l'espoir, comme la presse ou le cinéma, apparaissent sous un jour bien moins positif lorsqu'ils sont décrits de l'intérieur. Gary, dévoilant l'envers du décor, présente une Amérique portée par une logique de l'image et du divertissement, de préférence mercantile. La presse américaine s'y démarque par sa puissance. Les journalistes américains, dans l'œuvre de Gary, construisent leurs articles sur une utilisation calculée de l'émotion et une recherche constante d'images colorées, de nouveautés surprenantes. Ils ne cherchent pas à défendre des causes mais à proposer des distractions, particulièrement lorsqu'elles peuvent leur être profitables. Le pouvoir du journaliste américain est également lié à l'ampleur du public qui le suit et l'écoute ; les deux pôles sont interdépendants, chacun ayant, à sa manière, besoin de l'autre, et l'utilisant à son avantage. Chaque pan de la culture et de la société américaines peut être récupéré pour divertir le public, qui réclame toujours plus de ces histoires habilement écrites par les journalistes. Le système médiatique américain est décrypté sans concession par Gary, qui en trace un portrait particulièrement sombre et cynique en arrière-plan des protestations parodiques lancées par Johnnie ou Tulipe. En connivence avec des journalistes sans scrupules, ceux-ci montent de vastes escroqueries, qui trouvent leur point de départ dans des articles soigneusement composés par les médias. L'expérience de Gary lui-même vient apporter un argument supplémentaire à ce discrédit jeté sur le pouvoir de la presse, lorsqu'il est confronté à la destructrice campagne médiatique menée par la presse américaine et le F.B.I. contre Jean Seberg. La critique de Gary dénonce ainsi des médias trop puissants et sans scrupules, qui tirent profit de l'idéalisme de certains et le détournent, détruisant l'espoir plutôt que de le susciter.

L'omniprésence d'un divertissement calculé sur mesure s'étend également à d'autres sphères de la société américaine, et la religion américaine évoquée par Gary, notamment à travers le personnage du pasteur Horwat des *Mangeurs d'étoiles*, apparaît comme parfaitement intégrée dans la société qui l'accueille. Cette religion américaine est ancrée dans le rêve américain, ses représentants reprenant les grandes lignes du système de la réussite matérialiste, accordant une grande importance à l'argent et au succès personnel. Associée à une recherche d'images empruntées au monde du spectacle, cette religion qui repose sur les apparences, la mise en scène, et une morale hypocrite et fluctuante, perd son rapport avec le sacré, qui semble, à l'inverse, se reporter sur le monde du spectacle. Dans un monde en perte de croyances, les enchanteurs et saltimbanques paraissent plus à même d'entretenir les espoirs des personnages, en cherchant à repousser les limites et à dépasser les frontières humaines.

L'univers du spectacle, lorsqu'il prend le nom mondialement connu de Hollywood, ne donne, lui non plus, pas uniquement naissance à un recours positif. En réponse aux grands rêves hollywoodiens de certains de ses personnages, Gary démonte le mécanisme impitoyable sur lequel s'appuie la carrière des acteurs et actrices. Aux beaux films qu'admirent les spectateurs répond une industrie qui utilise les vedettes à des fins commerciales, où les acteurs sont associés à des rôles figés auxquels ils doivent se conformer, et confrontés aux difficultés d'une carrière à la fois très demandeuse et éphémère. Entre l'omniprésence de l'argent et de la rentabilité, la volonté de normalisation de l'apparence des acteurs, la censure et une hypocrite morale, la carrière des vedettes est résumée par Gary en trois termes : fabriquer, utiliser et jeter. Dans *La Nuit sera calme* et *Chien Blanc*, Gary se présente en témoin de cette vie hollywoodienne qu'en tant que diplomate, écrivain, cinéaste et mari d'actrice, il connaissait bien – et dont il n'ignorait pas les travers, ses rapports avec le cinéma ayant été ambivalents. L'adaptation de ses romans en film avait, notamment, toujours été particulièrement décevante. En évoquant Hollywood, il en montre les dérives, décrivant le triste destin des célébrités depuis leurs heures de gloires jusqu'à leur déchéance physique, intellectuelle et morale. Seuls les films, arrêtés dans le temps, peuvent conserver une part du rêve initial, au-delà de la vie tourmentée des acteurs qui n'ont accompli qu'un passage plus ou moins bref dans l'univers hollywoodien. L'imaginaire et la mémoire sont toujours les seuls recours possibles contre l'inlassable passage de temps et l'œuvre cruelle de la réalité.

Pour les personnages séduits par une image idéalisée du pays, l'Amérique était un lieu où tout était possible, mais dans l'envers du rêve américain, une réalité sociale et économique d'un tout autre ordre est éprouvée par une grande partie de la population. Les États-Unis présentés par Gary, reflétant la véritable histoire contemporaine du pays, possèdent, en effet, une société inégalitaire, où le racisme et la ségrégation sont encore bien implantés. La modification de la place des Noirs américains dans la société américaine s'accompagne d'une évolution du vocabulaire, dont les textes de Gary se font, de manière plus ou moins parodique, l'écho. Une comparaison entre les deux versions de *Tulipe* révèle l'adaptation que Gary a faite de son propre texte, pour refléter les changements à l'œuvre dans la société et dans le vocabulaire courant, qu'il accepte en y ajoutant une nuance ironique. En présentant ses personnages de Noirs américains, il utilise souvent des stéréotypes, pour mieux les détourner, par exemple dans le personnage d'oncle Nat qui, de *La case de l'oncle Tom aux minstrels shows* américains s'associe à toute une tradition littéraire et théâtrale du « bon Noir ».

À la mise à l'écart des Noirs américains répond, dans *Chien Blanc*, leur omniprésence au cœur de l'actualité, qui conduit à une réflexion sur le sens et le poids des mots utilisés dans ce contexte particulier. La « question noire », avec des guillemets de rigueur, qui soulignent l'usure de l'expression, est sans cesse évoquée et devient envahissante ; Gary, entouré de moyens de communication modernes, téléphone, télévision ou sonnette, ne peut y échapper, malgré ses nombreuses tentatives de fuite. Les inégalités présentes dans la société américaines sont localisées par Gary dans les villes qu'il décrit qui, associées à son travail sur le cliché, deviennent des condensés métonymiques de pans de l'histoire américaine. Les villes et quartiers américains qu'il évoque, lieux de luttes pour les droits civiques, sont en effet inséparables des événements qui y ont pris place. La découverte de la géographie américaine se fait alors ironiquement à travers ces émeutes violentes attachées à des lieux particuliers, qui posent, sur le territoire américain, tout un réseau de connotations.

Les Noirs américains, pour certains personnages, sont liés à l'utopique recherche d'un homme différent, forcément meilleur. Mais leurs espoirs sont déçus et ce point de vue valorisant, également réducteur, n'est qu'une nouvelle forme de racisme. Les Noirs américains, même s'ils semblent, dans les textes garyens, toujours établir des précédents et être remarqués dans une société majoritairement blanche, ne sont pas différents des Blancs : tous appartiennent à la même humanité décevante. Certains personnages adoptent donc l'attitude inverse et refusent de se préoccuper des Noirs américains puisque tous, Noirs

comme Blancs, sont capables du meilleur comme du pire. Le racisme ne se cantonne pas à une seule catégorie de population et Gary en souligne la possible généralisation, lorsque les personnages opprimés se changent en oppresseurs. Il l'évoque particulièrement dans *Chien Blanc* où, s'approchant d'une chronique journalistique, il présente les différents visages qu'adopte le racisme ordinaire dans l'Amérique des années soixante. Se mettant lui-même en scène dans ce texte aux marges du roman, Gary associe sa peinture d'une Amérique bouleversée à ses propres doutes et déceptions. La civilisation idéale n'est pas facile à trouver et, abandonnant les lieux trop connus et définis, trop peuplés d'une humanité imparfaite, Gary reporte son regard un peu plus loin, vers des destinations mythiques aux noms prometteurs, quelque part entre les atolls Vierges et la Mongolie extérieure – ces lieux viennent, pour les personnages connaissant les États-Unis et voulant les fuir, jouer un rôle similaire à celui de l'Amérique imaginaire réinventée par les partisans les plus fervents du rêve américain.

L'évocation négative d'une Amérique en proie au racisme est déjà une interrogation du rêve américain et, lorsque la toute-puissance du pays est mise en cause, les certitudes qui lui sont associées se trouvent, à leur tour, questionnées. L'image des États-Unis qui se dessine alors est liée à une transformation des valeurs liées au pays : l'Amérique des origines, celle des pionniers virils et des certitudes tranquilles, devient celle du doute et des remises en question. Cette évolution des traditions nationales est représentée par la désacralisation d'éléments centraux du folklore américain, le cow-boy et le gangster. Les personnages symbolisant cette Amérique passée perdent progressivement les attributs qui les caractérisaient, pour devenir des intellectuels ou des artistes, rattachés à des valeurs jusque là perçues comme européennes plus qu'américaines.

L'étude de ces transformations permet de préciser et de souligner le lien de Gary avec la culture américaine qui, bien qu'encore peu analysé par la critique, a une véritable présence dans son œuvre. L'éloignement de certaines traditions et valeurs s'établit donc en lien avec un fonds littéraire et culturel américain, que Gary connaissait et appréciait, et auxquels peuvent être affiliés beaucoup de ses romans et personnages. L'influence de Mark Twain peut notamment être perçue sur plusieurs de ses textes. Elle rejoint toute une tradition d'humour issue de l'époque de la Frontière, celle des *tall tales*, ainsi que les personnages des *confidence men* immortalisés par Melville, Twain ou London et leur art de l'escroquerie et du mensonge crédible. Ces personnages, descendants des picaros, qui cherchent à tirer profit de la confiance que leur accordent de parfaits inconnus, figurent parmi les modèles de

différents personnages garyens, tels que le Cohn de *La Tête coupable*, le Johnnie de *L'Homme à la colombe* et *Johnnie Cœur* ou le Lenny d'*Adieu Gary Cooper*. L'aventure de Johnnie, dans *L'Homme à la colombe*, repose, de fait, sur un ensemble de références à une culture américaine traditionnelle – la structure même du récit et le nom de ses personnages étant la transposition d'une chanson populaire américaine. Le public qui découvre les exploits du jeune Texan, évoluant dans une société qui a rejeté ses anciennes valeurs, n'est toutefois plus à même de les reconnaître. Johnnie lui-même finira par abandonner ses parodies cyniques pour rejoindre des abstractions idéalistes, qui le conduiront à sa perte.

Les personnages américains qui, dans *Adieu Gary Cooper* et *The Ski Bum*, portent les patronymes de célèbres gangsters alors qu'ils ont l'apparence et les convictions de jeunes contestataires affiliés à la contre-culture des années soixante, renvoient à un décalage similaire entre deux systèmes de valeurs. Celui-ci prend particulièrement forme dans les villes américaines, qui sont décrites par Gary comme des lieux où idées et idéaux peuvent se développer. New York, capitale culturelle du monde moderne, y joue un rôle symbolique, et les protestations contre la société contemporaine s'expriment donc par une déconstruction progressive de la ville. Ses espaces et monuments représentent ce contre quoi les personnages manifestent, et détruire la ville, réellement ou métaphoriquement, constitue une étape de leur contestation. Devant ce rejet d'une société contemporaine dévalorisée associée aux villes qui l'abritent, un hypothétique monde loin des villes et des autres hommes est envisagé avec envie ou nostalgie. Si l'Amérique idéalisée portée par le rêve américain semblait pouvoir localiser cet espace de fuite, son homologue réel montre que la vraie différence est impossible à trouver. Les tentatives de fuite sont toujours vaines, l'homme est condamné à rester au milieu des siens, il ne peut pas plus échapper à ses semblables qu'il ne peut sortir de lui-même.

Les jeunes Américains, qui apparaissent tout autour du monde dans divers romans de Gary, cherchent, eux aussi, à fuir les États-Unis. Ils refusent d'accepter leur pays tel qu'il est devenu, parce qu'il leur semble trop peu conformes aux promesses d'un rêve auquel ils aimeraient pouvoir croire. La guerre du Vietnam, omniprésente dans *Adieu Gary Cooper*, figure parmi les éléments centraux qui conduisent au départ de la jeunesse américaine. Comme le révèle une étude comparative des deux versions du texte, la guerre était encore peu présente dans la version américaine initiale, *The Ski Bum*, mais elle occupe une place importante dans la version française. Pour les jeunes Américains d'*Adieu Gary Cooper*, la guerre du Vietnam est en effet au centre de leur vie, qui se construit en réaction à ce conflit

auquel ils ne peuvent adhérer. Gary, en réécrivant son roman américain, prend en compte l'évolution du contexte historique ainsi que le lectorat auquel il s'adresse, et il lie profondément les États-Unis à cette guerre contemporaine qui joue un rôle central dans la transformation de l'image du pays.

Ces personnages américains sont dissociés de l'idéal d'une intégration dans la société ; rejetant la monde contemporain, expérimentant la fin de la famille et la perte des modèles religieux, ils opposent également le pouvoir de l'ignorance au mythe du succès et de la réussite individuelle et, plutôt que d'utiliser une communication verbale piégée par un vocabulaire trop connoté, ils préfèrent trouver refuge dans le silence ou la musique. La jeunesse américaine contestataire rejoint de ce fait un thème cher à Gary, celui de la mise en question du vocabulaire et d'une méfiance envers le langage comme moyen de communication. Accepter de parler une langue commune revient à accepter d'être inclus dans un groupe, où chacun ne se comprend pourtant pas mieux parce qu'il utilise des mots semblables. À travers cette mise en cause généralisée de la société américaine, et l'« adieu Gary Cooper » que sa jeunesse désabusée profère, les possibilités infinies ouvertes par une supposée différence américaine finissent de s'effacer. Le pays qui faisait tant rêver parce que tout y semblait possible, même l'apparition du jamais vu et de l'impossible, a rejoint les autres pays dans un cadre décevant, connu et éprouvé. L'impossible conciliation entre, d'une part, l'image du pays et les promesses qu'il paraissait offrir et, d'autre part, son double moins imaginaire, ancré dans la réalité, est finalement résumée par Lenny lorsqu'il déclare : « J'ai où aller. J'ai pas où rester. C'est pas la même chose du tout »¹.

L'une des spécificités de l'écriture garyenne est l'omniprésence, dans ses différents textes, de formes variées d'humour et d'ironie, qui accompagnent et interrogent les actes et discours de ses personnages. Si son premier roman, *Éducation européenne*, était encore d'une facture plutôt classique, ses suivants accorderont tous une large place à ce regard mi-moqueur, mi-critique, à commencer par son deuxième ouvrage publié, *Tulipe*. Il déconcerta ses lecteurs qui, ayant apprécié *Éducation européenne*, ne se retrouvaient pas dans l'ironie grinçante de ce nouveau texte. Gary partage en effet avec son personnage d'enchanteur Fosco Zaga « ce goût, si souvent dénoncé par les critiques, de parler des choses sérieuses avec le sourire et de ne retrouver vraiment [son] sérieux que pour parler du sourire »².

¹ *Adieu Gary Cooper*.- p. 130.

² *Les Enchanteurs*.- p. 60.

Les modèles de Gary sont, pour une part, tirés de la culture américaine – le texte de *L'Homme à la colombe* en est un exemple parmi d'autres puisque, comme nous l'avons vu, ses personnages et sa trame générale sont une reprise symbolique d'une chanson populaire américaine. Gary, qui construit ses romans sur de nombreuses références entrecroisées, dont un certain nombre de fils reste encore à démêler, s'inspire notamment de l'ironie et de l'humour d'exagération de Mark Twain. S'y ajoute une forme de comique issue du cinéma burlesque ; il prétend ainsi dans *La Nuit sera calme*, que « W.C. Fields, Chaplin, Groucho Marx ont été [ses] plus fortes influences littéraires »¹. À travers des scènes de parodies, divers emprunts à la littérature et au cinéma, notamment au cinéma burlesque, dont se réclament certains de ses personnages, Gary développe ce moyen personnel d'exprimer son impuissance devant la Puissance. Grâce au comique, qu'il dirige autant contre ses personnages que contre lui-même, la gravité des situations et de l'existence peut être allégée par le non-sens ou l'absurde. L'humour permet d'interroger ses valeurs et idéaux, de vérifier leur solidité face à ces attaques irrespectueuses qui les mettent constamment en question. Gary ajoute qu'« il n'y a pas de démocratie, de valeurs concevables sans cette épreuve de l'irrespect, de la parodie, cette agression par la moquerie que la faiblesse fait constamment subir à la puissance pour s'assurer que celle-ci demeure humaine »². Le rire permet, en éloignant la réalité et en l'empêchant de devenir trop brutalement présente, de repousser l'angoisse que fait naître le monde, en minant son efficacité. Gary utilise également l'humour pour questionner les être humains, autant lui-même que ceux qui l'entourent, parmi lesquels il reconnaît parfois avec soulagement, comme dans *Chien Blanc*, quelques frères ironistes.

L'Amérique et les Américains présents dans son œuvre se confrontent eux aussi à ce regard particulier, face auquel rien n'est jamais totalement établi. Les personnages de Gary, souvent définis par des stéréotypes, sont ainsi renvoyés à des éléments nationaux facilement reconnaissables par une écriture volontairement chargée de clichés. Les personnages sont, de fait, rarement complètement conformes aux attentes ; les stéréotypes apparaissent pour être mieux détournés, et de nombreux Américains fiers de leur nationalité possèdent en fait des patronymes qui paraissent plus germaniques ou polonais qu'anglo-saxons. Gary joue constamment avec les stéréotypes et les idées reçues, proposant à la fois une critique des Américains et une critique de cette critique. Chez Gary, l'ironie a toujours

¹ *La Nuit sera calme*.- p. 241.

² *Id.*- p. 241-242.

plusieurs cible, et s'il présente certains personnages américains de manière plus négative, les rendant parfois comiques, ridicules ou menaçants, il ne s'en tient jamais à cette seule approche. La description des Américains, chez Gary, se construit sur ces différents plans. Ses personnages d'Américains peuvent être évoqués de manière idéalisée et très positive, lorsqu'ils sont, par exemple, perçus par le regard émerveillé d'adolescents français à la recherche de modèles. Les actes et paroles de certains de leurs compatriotes, comme l'Américaine des *Mangeurs d'étoiles* et le pasteur Horwat, sont, eux, constamment interrogés par l'ironie narrative. Leur idéalisme exercé avec excès et maladresse est rendu comique, tragique ou ridicule alors même qu'il pourrait, par certains côtés, répondre à celui de Gary. Versant bouffon des différents personnages d'Américains, le Cohn de *La Tête coupable* endosse régulièrement, avec talent, selon ses interlocuteurs, l'apparence d'un Américain. Il interprète une version parodique des grandes tendances exprimées par les Américains de l'œuvre garyenne, en en composant l'ultime incarnation. Faux Américain, il en adopte les caractéristiques et les travers pour mieux s'en moquer – les rôles qu'il interprète pour tromper les touristes en vacances à Tahiti font d'ailleurs, pour une part, directement référence à des personnages d'Américains d'autres romans de Gary, comme cet « ex-aviateur américain, fait prisonnier par le Vietcong, qui avait accepté de dénoncer son pays à la radio d'Hanoi et, le cœur brisé, était devenu une épave à Tahiti »¹, qui rappelle le Forsythe des *Racines du ciel*, échoué, après une expérience similaire, au Tchad au lieu de Tahiti, ou cet « ex-scénariste d'Hollywood qui avait prostitué son talent et, le cœur brisé... »², qui renvoie au Willie des *Couleurs du jour* et des *Clowns lyriques*.

Les États-Unis présentés dans les romans de Gary possèdent en apparence deux visages antithétiques, depuis le rêve parfait d'un pays idéal digne d'un conte de fées jusqu'à une vision moins positive, où le rêve originel semble progressivement s'approcher du cauchemar. Une comparaison rapide entre le rêve américain omniprésent dans *Le Grand Vestiaire* et l'adieu désabusé que semble lui adresser *Adieu Gary Cooper* suggère une évolution depuis l'image d'une Amérique forte contribuant à la libération de la France en guerre jusqu'à celle d'une Amérique remise en question de l'intérieur par l'activisme noir qui pointe le doigt vers un racisme persistant, par une jeunesse perdue qui révèle toutes les dissensions agitant la société, par l'absurde d'une guerre que les États-Unis ne parviennent pas à justifier à leurs propres yeux. Entre la fin victorieuse de la Seconde Guerre mondiale

¹ *La Tête coupable*.- p. 22.

² *Ibid.*

et l'enlèvement progressif dans la guerre du Vietnam, l'Amérique elle-même s'est modifiée. Après avoir été un pays rêvé et espéré, une destination de choix pour les réfugiés de tous ordres et de toutes origines, elle devient un pays que l'on évite et que l'on fuit, comme le soulignent tous ces représentants de la jeunesse américaine qui s'exilent hors des États-Unis dans de nombreux romans de Gary. L'apparente dégradation de l'image de l'Amérique pourrait laisser supposer que le rêve américain disparaît, avec le temps, des romans garyens, et que des textes apparemment plus critiques envers les États-Unis viennent ensuite accompagner le symbolique adieu à Gary Cooper. La nation modèle que dessinait le rêve américain vacille face aux difficultés que rencontre sa société, et un décalage de plus en plus marqué semble s'imposer entre le modèle idéal de société et la réalité, qui interroge la validité de l'idéal et donc du rêve américain.

Comme la France rêvée par Nina dans *La Promesse de l'aube*¹ ou l'Italie racontée par Teresina dans les *Enchanteurs*², l'Amérique peut difficilement être à la hauteur des récits exaltés et des espoirs démesurés qui l'avaient transformée en mythe. La représentation du rêve américain qui semble être la plus positive, celle portée par les adolescents du *Grand Vestiaire*, souligne pourtant déjà la faillibilité de ce rêve. La vision idéale de l'Amérique que les jeunes personnages se racontent comme un conte de fées est, au cours du texte, progressivement déconstruite ; Sliven, le grand bandit américain, n'est finalement qu'une épave décevante, le cinéma américain disparaît peu à peu du récit – il est omniprésent dans la première partie, jusqu'à la mort de Josette, et est totalement absent dans la deuxième –, tandis que ses modèles se révèlent inexploitablement dans le monde réel. Pour ces adolescents français, quitter le rêve américain est une manière de grandir, en abandonnant leurs rêves d'enfants³ – « on va faire ça sans lui, on est assez grand »⁴, s'exclame d'ailleurs Léonce en écartant Sliven. L'Amérique à laquelle ils rêvaient n'a jamais vraiment existé.

Dans *Chien Blanc*, à l'inverse, en pleine remise en question de la société américaine, ce rêve renaît, timidement ; il sait s'abstraire de la réalité pour imposer sa puissance aux

¹ Gary y déclare que « la France que [sa] mère évoquait dans ses descriptions lyriques et inspirées depuis [sa] plus tendre enfance avait fini par devenir pour [lui] un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef-d'œuvre poétique, qu'aucune expérience humaine ne pouvait atteindre ni révéler. » (*La Promesse de l'aube*.- p. 44.)

² Fosco avoue ainsi qu'il « [devait] jamais retrouver l'Italie des récits de Teresina car, vu de Russie et raconté par l'amour, ce pays avait pris un aspect auquel nulle géographie ne peut se mesurer. » (*Les Enchanteurs*.- p. 186.)

³ Gary divise d'ailleurs *Le Grand Vestiaire* en trois âges successifs : la première partie s'intitule « Les ratons » et s'achève sur la mort de Josette et l'abandon du rêve cinématographique ; les deux parties suivantes s'intitulent respectivement « Les dudules » et « Le vieux ».

⁴ *Le Grand Vestiaire*.- p. 196.

personnes prêtes à y croire. Cette part persistante de rêve américain est à la fois source d'espoir et de désespoir : elle donne un modèle idéal vers lequel tendre mais souligne, en même temps, l'écart existant entre les États-Unis bien réels et l'Amérique imaginaire. Les Noirs américains décrits dans le texte ne cherchent ainsi pas à fuir un pays qui les traite pourtant avec peu d'égards. Comme le note Gary, « pour quatre-vingt-dix-neuf pour cent des Noirs américains, leur pays serait le plus beau du monde s'il n'y avait pas le racisme. Le seul défaut de ce paradis terrestre est qu'il les refuse »¹. L'image du rêve américain se profile donc encore derrière cette vision dégradée d'une Amérique inégalitaire.

La réalité américaine, aussi incertaine soit-elle, n'empêche en effet pas le rêve américain de continuer à exister. Bug et Lenny, reprenant, dans *Adieu Gary Cooper*, une comptine populaire, s'interrogent sur « who took the cookie from the cookie jar »², « qui a fauché le gâteau dans la boîte à gâteaux »³, où le gâteau est identifié au rêve américain, et la boîte à gâteau à l'Amérique. Lenny en vient même à se demander si le gâteau-rêve américain a jamais figuré dans la boîte à gâteau-Amérique – « les plus beaux gâteaux [...], ce sont ceux qui n'existent pas »⁴, en conclut-il. Au même moment, le rêve américain continue à apparaître dans le regard des parents de l'une de ses conquêtes, bercés par « ce vieil optimisme américain, qu'ils ont en Europe »⁵. Lenny lui-même, malgré tout, conserve sa photographie dédicacée de Gary Cooper, qui constitue un souvenir de ses rêves d'enfants. Comme lui, le petit Cookie Wallace, l'un des autres *ski bums* qui a fui les États-Unis, garde un morceau de rêve américain sous forme photographique ; il s'est certes tué sans raison, pour répondre à l'absurdité du monde, mais dans ses affaires se trouve une photo de Marilyn Monroe, un signe qu'il n'était pas totalement détaché de son Amérique natale. Son nom même semble l'indiquer, ce Cookie qui renvoie directement au gâteau-rêve américain de la comptine enfantine.

Si l'Amérique, comme le suggère Lenny, n'a jamais connu le rêve américain, qui est resté hors du pays, hors de la boîte à gâteaux, le concept, lui, demeure, comme un idéal auquel se référer, ainsi que Gary l'explique dans *Les Clowns lyriques* :

¹ *Chien Blanc*.- p. 183-184.

² *Adieu Gary Cooper*.- p. 66. Comme le remarque Jean-François Hangouët, l'utilisation de cette comptine déjà présente dans *The Ski Bum*, souligne « la finesse – celle assurément d'un diplomate de terrain – avec laquelle Romain Gary a su non seulement saisir l'esprit de ce jeu d'élimination, mais avant tout le repérer et l'isoler parmi toutes les nouvelles tendances, puisque ce jeu de cours d'écoles était alors relativement récent. » (« Le don des langues ».- *Romain Gary*/Jean-François Hangouët, Paul Audi, dir.- Paris : Les Cahiers de l'Herne, 2005.- p. 26.)

³ *Adieu Gary Cooper*.- p. 66.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*- p. 41.

On n'a pas le droit de juger une idée sur ce qu'elle devient quand elle se concrétise. Elle n'est pas faite pour ça. Une idée se casse toujours la gueule quand elle touche terre. Elle se couvre toujours de merde et de sang quand elle dégringole de la tête aux mains. Une idée ne peut être jugée par aucun des crimes que l'on commet en son nom, elle ne saurait être trouvée dans aucun des modèles qu'elle inspire.¹

Le rêve américain, même si la réalité américaine le remet en question, reste une belle idée, une douce illusion attachée à un pays particulier, qui est envisagée, selon les cas, avec envie ou nostalgie. Il pourrait presque, finalement, exister sans l'Amérique, puisque l'imaginaire qui y est associé parvient à se développer hors des frontières du pays et à convaincre des personnages qui ne connaissent rien des États-Unis. Le pays qu'ils imaginent n'a pas besoin d'attaches trop solides dans la réalité pour continuer à jouer son rôle. Tous les pays ne pourraient, en revanche, pas l'interpréter de manière aussi convaincante. L'universalité des films hollywoodiens en est une illustration ; les personnages très différents qui y puisent des modèles, des références et des images y trouvent des éléments de valorisation du pays qui les a produits, sans pour autant acquérir de connaissance réelle et personnelle de cette patrie mythique. La survie, à l'inverse, des États-Unis sans l'appui du rêve américain, semble plus problématique, et la question de sa possible disparition conduit à des remises en question plus profondes. La force du rêve américain se trouve dans l'imaginaire des personnages, une notion qui est particulièrement valorisée par Gary ; les rêveurs, ceux qui gardent en eux une part d'enfance, sont les seuls qui peuvent parvenir à donner aux choses, et aux pays, une apparence plus grande que nature. À travers eux, le rêve américain peut continuer à entourer les États-Unis de son voile magnifiant, à laisser entrevoir un avenir qui sera peut-être, cette fois, conforme à ces images idéalisées.

Le rêve américain accompagne la remise en question de la société américaine opérée tant par les Américains que par des personnages étrangers, et la vivacité qui apparaît dans ces remises en question entrecroisées est une nouvelle source d'espoir potentielle. Les mouvements qui agitent l'Amérique pourraient à terme, comme le suggère Al Capone dans *Adieu Gary Cooper*, être salutaires pour le pays, puisqu'ils lui permettent de s'interroger, de ne pas être figé dans un passé éternel pour fonder, peut-être, un avenir meilleur. Gary ne porte, finalement, pas un jugement pessimiste sur les troubles agitant le pays ; en narrateur de *Chien Blanc*, il se réjouit au contraire de constater que la guerre du Vietnam et l'explosion noire conduisent à une « remise en question »² de la société américaine et sont

¹ *Les Clowns lyriques*.- p. 29.

² *Chien Blanc*.- p. 71.

une « sommation à la métamorphose »¹ qui empêchera le pays tout entier de « pourrir sur pied dans l'immobilisme des structures sclérosées aux sapes invisibles »². Al Capone croit lui aussi au renouveau de l'Amérique par la mise en question de sa forme ancienne ; « il faut que l'Amérique se mette à pourrir sur pied »³ pour que de grands hommes puissent apparaître. L'éloignement des anciennes valeurs, les transformations des fondements de la société et de la culture américaine conduisent donc à une forme nouvelle d'espoir : une nouvelle forme d'Amérique pourrait être en train de naître et, cette fois, elle sera peut-être à même de répondre aux grands espoirs des personnages et de dépasser enfin les limites du possible.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Adieu Gary Cooper.*- p. 30-31.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Romain Gary

1.1. Romans en français

- (1) 1945 : *Éducation européenne*.- Paris : Calmann-Lévy, 1945.- 180 p.
- (2) 1946 : *Tulipe*.- Paris : Calmann-Lévy, 1946.- 176 p.
- (3) 1948 : *Le Grand Vestiaire*.- Paris : Gallimard, 1994.- 316 p.- (Folio ; 1678).
- (4) 1952 : *Les Couleurs du jour*.- Paris : Gallimard, 1952.- 272 p.
- (5) 1956 : *Les Racines du ciel*.- Paris : Gallimard, 1995.- 516 p.- (Folio ; 242).
- (6) 1958 : *L'Homme à la colombe*/Fosco Sinibaldi, pseud. (Version définitive).- Paris : Gallimard, 1984.- 176 p.
- (7) 1960 : *La Promesse de l'aube*.- Paris : Gallimard, 1994.- 416 p.- (Folio ; 373).
- (8) 1961 : *Johnnie Cœur*.- Paris : Gallimard, 1961.- 184 p.
- (9) 1961 : *Éducation européenne* (Version définitive).- Paris : Gallimard, 1997.- 288 p.- (Folio ; 203).
- (10) 1962 : *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- Paris : Gallimard, 1993.- 288 p.- (Folio ; 668).
- (11) 1963 : *Lady L*.- Paris : Gallimard, 1998.- 256 p.- (Folio ; 304).
- (12) 1965 : *Pour Sganarelle*.- Paris : Gallimard, 2003.- 560 p.- (Folio ; 3903).
- (13) 1966 : *Les Mangeurs d'étoiles*.- Paris : Gallimard, 1999.- 446 p.- (Folio ; 1257).
- (14) 1967 : *La Danse de Gengis Cohn*.- Paris : Gallimard, 1995.- 368 p.- (Folio ; 2730).
- (15) 1968 : *La Tête coupable*.- Paris : Gallimard, 1994.- 284 p.- (Folio ; 1204).
- (16) 1969 : *Adieu Gary Cooper*.- Paris : Gallimard, 1993.- 256 p.- (Folio ; 2328).
- (17) 1970 : *Tulipe*, édition définitive.- Paris : Gallimard, 1999.- 178 p.- (Folio ; 3197).
- (18) 1970 : *Chien Blanc*.- Paris : Gallimard, 1998.- 224 p.- (Folio ; 50).
- (19) 1971 : *Les Trésors de la mer Rouge*.- Paris : Gallimard, 1971.- 120 p.
- (20) 1972 : *Europa*.- Paris : Gallimard, 1972.- 378 p.

- (21) 1973 : *Les Enchanteurs*.- Paris : Gallimard, 1995.- 382 p.- (Folio ; 1904).
- (22) 1974 : *La Nuit sera calme*.- Paris : Gallimard, 1992.- 382 p.- (Folio ; 719).
- (23) 1974 : *Les Têtes de Stéphanie/Shatan Bogat*, pseud.- Paris : Gallimard, 1974.- 292 p.
- (24) 1974 : *Gros-Câlin/Émile Ajar*, pseud.- Paris : Gallimard, 1994.- 222 p.- (Folio ; 906).
- (25) 1975 : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.- Paris : Gallimard, 1994.- 256 p.- (Folio ; 1048).
- (26) 1975 : *La Vie devant soi/Émile Ajar*, pseud.- Paris : Gallimard, 1994.- 286 p.- (Folio ; 1362).
- (27) 1976 : *Pseudo/Émile Ajar*, pseud.- Paris : Mercure de France, 1976.- 222 p.
- (28) 1977 : *Clair de femme*.- Paris : Gallimard, 2000.- 192 p.- (Folio ; 1367).
- (29) 1978 : *Charge d'âme*.- Paris : Gallimard, 1978.- 318 p.
- (30) 1979 : *L'Angoisse du roi Salomon/Émile Ajar*, pseud.- Paris : Gallimard, 2002.- 352 p.- (Folio ; 1797).
- (31) 1979 : *La Bonne Moitié*.- Paris : Gallimard, 1979.- 162 p.
- (32) 1979 : *Les Clowns lyriques*.- Paris : Gallimard, 1999.- 288 p.- (Folio ; 2084).
- (33) 1980 : *Les Cerfs-volants*.- Paris : Gallimard, 1999.- 382 p.- (Folio ; 1467).
- (34) 1981 : *Vie et mort d'Émile Ajar*.- Paris : Gallimard, 1994.- 48 p.
- (35) 2000 : *Ode à l'homme qui fut la France*.- Paris : Gallimard, 2000.- 176 p.- (Folio ; 3371).
- (36) 2005 : *L'Affaire homme*.- Paris : Gallimard, 2005.- 366 p.- (Folio ; 4269).
- (37) 2005 : *L'Orage*.- Paris : L'Herne, 2005.- 224 p.
- (38) 2007 : *Gros-Câlin/Émile Ajar*, pseud.- Paris : Mercure de France, 2007.- 288 p.¹
- (39) 2007 : *Tulipe ou la protestation/Préface et version scénique de Gabriel Garran*.- Paris : Gallimard, 2007.- 80 p.

¹ Nouvelle édition, avec dernier chapitre inédit.

1.2 Romans écrits en anglais ou traduits en anglais par Gary¹

- (40) 1958 : *Lady L.*- New York : Simon and Schuster, 1959.- 218 p.
- (41) 1961 : *Promise at Dawn*/John Markham Beach, trad.- New York : Pocket Books, 1963.- 312 p.
- (42) 1961 : *The Talent Scout*/John Markham Beach, trad.- New York : Harper and Brothers, 1961.- 216 p.
- (43) 1968 : *The Dance of Genghis Cohn.*- New York : The New American Library, 1969.- 192 p.- (Signet Books ; 3929).
- (44) 1964 : *The Ski Bum.*- New York : Harper and Row, 1964.- 248 p.
- (45) 1970 : *White Dog.*- New York : The New American Library, 1970.- 282 p.
- (46) 1973 : *The Gasp.*- New York : Pocket Book, 1974.- 256 p.

1.3. Nouvelles et extraits de romans parus dans la presse

- (47) KACEW Romain.- « L'orage ».- *Gringoire.*- n°328, 15 février 1935.- p. 10.
- (48) KACEW Romain.- « Une petite femme ».- *Gringoire.*- n°342, 24 mai 1935.- p. 13.
- (49) « Le continent englouti ».- *La France libre.*- n°45, vol. VIII, juillet 1944.- p. 204-209.
- (50) « Grandeur nature ».- *La France libre.*- n°47, vol. VIII, septembre 1944.- p. 356-359.
- (51) « Tout va bien sur le Kilimandjaro ».- *Cadran.*- n°12, mai 1945.- p. 22.
- (52) « Citoyen Pigeon ».- *Cadran.*- n°18, août 1945.- p. 30-31.
- (53) « Grandeur nature ».- *La France libre.*- novembre 1945.- p. 50-55.
- (54) « Une page d'histoire ».- *La France libre.*- n°61, vol. XI, décembre 1945.- p. 44-48.
- (55) « Citoyen Pigeon ».- *Servir.*- n°49, 6 décembre 1945.
- (56) « Sergent Gnama ».- *Bulletin de l'Association des Français libres.*- janvier 1946.- p. 11-13.

¹ Le traducteur de *Promise at Dawn* et *The Talent Scout*, John Markham Beach, est un pseudonyme de Gary.

- (57) « Le blanc prophète de Harlem ».- *L'Âge d'or*.- n°5-6, janvier 1947.
- (58) « Comrade Pigeon ».- *Russian Review*.- n°4, janvier 1948.- p. 134-138.
- (59) « Les habitants de la Terre ».- *La Revue de Paris*.- janvier 1951.- p. 121-128.
- (60) « Ainsi s'achève une journée de soleil ».- *La Table ronde*.- n°78, juin 1954.- p. 75-92.
- (61) « Histoires pour rire d'un diplomate (1) : Je rencontre un barracuda ».- *Elle*.- n°539, 23 avril 1956.- p. 72-73, 90.
- (62) « Histoires pour rire d'un diplomate (2) : Je découvre des Gauguins en vrac ».- *Elle*.- n°540, 30 avril 1956.- p. 76-77, 89.
- (63) « Histoires pour rire : Je mange mon soulier ».- *Elle*.- n°572, 10 décembre 1956.- p. 50-51, 103.
- (64) « Citoyen Pigeon ».- *Preuves*.- n°73, mars 1957.- p. 8-10.
- (65) « Je rencontre un barracuda ».- *Preuves*.- n°73, mars 1957.- p. 11-13.
- (66) « L'évasion du professeur Ostrach ».- *Preuves*.- n°73, mars 1957.- p. 14-15.
- (67) « Le Mur (simple conte de Noël) ».- *Preuves*.- n°84, février 1958.- p. 36-38.
- (68) « Les belles natures ».- *Preuves*.- n°84, février 1958.- p. 38-41.
- (69) « La Lune ».- *Elle*.- n°822, 22 septembre 1961.- p. 60-63, 126-129.
- (70) « La plus vieille histoire du monde ».- *Preuves*.- n°133, mars 1962.- p. 30-34.
- (71) « Courage and Farewell ».- *Reader's Digest*.- vol.80, n°479, mars 196.- p. 47-52.
- (72) « The Oldest Story Ever Told ».- *Esquire*.- vol.LX, n°6, décembre 1963.- p. 145-147, 262.
- (73) « The Fake ».- *Short Story International*.- mai 1964.- p. 7-19.
- (74) « The Ski Bum ».- *Ladies' Home Journal*.- octobre 1964.- p. 77-78, 88, 90, 92-94, 97-100, 104-120.
- (75) « A Bit of a Dreamer, A Bit of a Fool ».- *Short Story International*.- novembre 1964.- p. 7-21.
- (76) « Pour Sganarelle : Romain Gary s'attaque au nouveau roman ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1014, 23-29 septembre 1965.- p. 1, 8, 14.

- (77) « *Pour Sganarelle : Nous sommes tous des assassins : Le cinéma meurtrier du roman ? Alibi commode* ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1015, 30 septembre-6 octobre 1965.- p. 8.
- (78) « *La Danse de Gengis Cohn* ».- *Livres de France*.- n°3, 18^e année, mars 1967.- p. 15-17.
- (79) « *Chien Blanc* ».- *Elle*.- n°1273, 11 mai 1970.- p. 196-224.
- (80) « *White Dog* ».- *Life*.- vol.69, n°15, 9 octobre 1970.- p. 58-74.
- (81) « *Cet amour que j'ai tant aimé* ».- *Elle*.- n°1485, 3 juin 1974.- p. 124-132.
- (82) « *La Nuit sera calme : Anatomie du déclin* ».- *Playboy*.- vol. 3, n°10, octobre 1975.- p. 83-86, 94, 106-109.
- (83) « *Je commençais à avoir une légende* ».- *Lire*.- septembre 1981.- p. 67.
- (84) « *Vie et mort d'Émile Ajar* ».- *L'Express*.- n°1721, 10-16 juillet 1981.- p. 30-35.
- (85) « *Un document pour faire sourire : L'après-guerre vu pendant la guerre, dix ans après ou la plus vieille histoire du monde* ».- *Icare*.- n°71, 1994/4.- p. 102-105.

1.4 Préfaces à des ouvrages d'autres auteurs

- (86) « *Préface* ».- *Crépuscule des hommes*/Jacques Guillaume.- Paris : Mondiales, 1959.- p. 11-13.
- (87) « *Lettre à l'éditeur* ».- *Pierre et les Américaines*/Robert Felsette.- Paris : Julliard, 1961.- p. VII-X.
- (88) « *Lettre-préface* ».- *The Thin Red Line*/James Jones.- New York : Charles Scribner's Sons, 1962.
- (89) « *Préface* ».- *The Plague*/Albert Camus.- New York : Times Reading Program, 1962.- p. X-XIII.
- (90) « *Avant-propos* ».- *Mourir ou crever*/James Jones.- Paris : Stock, 1963.- p. XIII-XV.
- (91) « *Préface* ».- *Les Merveilles des Amériques*/Pierre et Renée Gosset.- Paris : Hachette, 1967.- p. 9-11.
- (92) « *How much warnings do we need ? How much beauty gone ?* ».- *Vanishing Species*.- New York : Time Life-Book, 1974.

- (93) « Préface ».- *Exposition de Claude Garanjoud* [En ligne].- 1974.- Disponible en ligne sur : "<http://www.garanjoud.com/critique.php>".
- (94) « Préface ».- *Le Dernier Souffle de Socrate (Peinture)*/Jan Meyer.- Paris : Galerie la Pochade, 1976. Disponible en ligne sur : "<http://www.janmeyerpaintings.com/french.php>".
- (95) « Préface ».- *Catalogue de l'exposition Malraux organisée par la Chancellerie de l'ordre de la Libération*.- Paris : Musée de l'Ordre de la Libération, 19 novembre-19 décembre 1977.- p. 11-17.
- (96) « Préface ».- *Ciel de Sable*/Claude Raoul-Duval.- Paris : France-Empire, 1978.- p. 9-14.

1.5 Articles et témoignages

- (97) « Lesley est une sorcière ».- *Elle*.- 7 mars 1955.- p. 26, 27, 72.
- (98) « The man who stayed lonely to save France ».- *Life*.- vol.45, n°23, 8 décembre 1958.- p. 144-158.
- (99) « Party of one : What's happening to the human face ? ».- *Holiday*.- n°27, janvier 1960.- p. 11, 14-16, 18, 19.
- (100) « Matta a donné sa vie pour les éléphants. J'y crois ».- *Paris Match*.- n°578, 7 mai 1960.- p. 119-130.
- (101) « The Anger that Turned Generals into Desperados ».- *Life*.- vol.50, n°18, 5 mai 1961.- p. 26-27.
- (102) « Gary Cooper : un homme discret et torturé ».- *Candide*.- 18-25 mai 1961.- p. 7.
- (103) « Party of one : The Triumph of rudeness ».- *Holiday*.- n°30, juillet 1961.- p. 8, 10-13.
- (104) « Some Kind Words for Love and Americans ».- *Life*.- vol.52, n°2, 12 janvier 1962.- p. 75.
- (105) « Les esclavagistes du Sud, les voilà ».- *Candide*.- 29 mars-5 avril 1962.- p. 19.
- (106) « Here is might and reassuring promise ».- *Life*.- vol.53, n°3, 21 décembre 1962.- p. 4-5.
- (107) « Un soir avec Kennedy ».- *Candide*.- n°135, 28 novembre-5 décembre 1963.- p. 1, 5-6.

- (108) « The Twilight of Goddess ».- *Ladies' Home Journal*.- n°82, mars 1965.- p. 90-91.
- (109) « The Mystique of Moral Overkill ».- *Playboy*.- juin 1966.- p. 115, 138, 140, 143.
- (110) « Letters to the Editor ».- *New York Times*.- 12 juin 1966.- p. 321.
- (111) « Lettre à ma voisine de table ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1097, 24 avril 1967.- p. 6-7.
- (112) « Dear Elephant, Sir... ».- *Life*.- vol.63, n°25, 22 décembre 1967.- p. 126-139.
- (113) « Nous ne comprenons rien à l'Amérique ! ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2107, 18 janvier 1968.- p. 1, 10.
- (114) « Lettre à l'éléphant ».- *Le Figaro littéraire*.- 4-10 mars 1968, n°1142.- p. 10-12.
- (115) « Il y a quelques jours, Bobby me disait : "Je sais qu'il y aura un attentat tôt ou tard" ».- *Le Figaro*.- n°7393, 6 juin 1968.- p. 1, 16.
- (116) « Gaulliste inconditionnel ».- *Le Monde*.- n°7291, 23-24 juin 1968.- p. 6.
- (117) « To the Editor : Gary's Non-Role ».- *New York Times*.- 31 août 1968.- p. 22.
- (118) « Ce que je pense de la mode ».- *Elle*.- n°1212, 10 mars 1969.- p. 158-161.
- (119) « The Baiting society ».- *Playboy*.- mai 1969.- p. 103-104, 114, 200.
- (120) « To mon General, Farewell with love and anger ».- *Life*.- vol.66, n°11, 9 mai 1969.- p. 26-29.
- (121) « À mon général, adieu avec affection et colère ».- *France-Soir*.- 13 mai 1969.- p. 10.
- (122) « Romain Gary ou la gauche bourgeoise ».- *Le Figaro*.- n°7692, 9 juin 1969.- p. 17.
- (123) « Rome n'est pas tombée à cause des orgies ».- *Le Monde*.- n°7778, 15 janvier 1970.- p. 19.
- (124) « Disqualification raciale ».- *Le Monde*.- n°7817, 1-2 mars 1970.- p. 3.
- (125) « Lettre aux juifs de France ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1242, 9-15 mars 1970.- p. 8-9.
- (126) « Une question d'équipement ».- *Le Figaro*.- n°7933, 18 mars 1970.- p. 1.
- (127) « L'Europe-Patrie ».- *France-Soir*.- 26 mars 1970.- p. 4.
- (128) « Un déni de justice – réponse à l'article de Guy Dumur sur *Chien Blanc* ».- *Le Nouvel Observateur*.- 13 avril 1970.- p. 6.
- (129) « Le Grand Couteau ».- *France-Soir*.- vendredi 28 août 1970.- p. 4.

- (130) « À la recherche du "Je gaullien" ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1275, 26 octobre-1^{er} novembre 1970.- p. 8-11.
- (131) « Vietnam : Unspeakable Thoughts ».- *New York Times*.- n°41195, 7 novembre 1970.- p. 29.
- (132) « Ode to the man who was France ».- *Life*.- vol.69, n°21, 20 novembre 1970.- p. 41-43.
- (133) « La drogue, ses adeptes et ses mythes : faux romantisme et avenir ».- *Le Monde*.- n°8730, 11 décembre 1971.- p. 23.
- (134) « Thoughts and Warnings as World Enters Drug Age ».- *Los Angeles Times*.- 2 janvier 1972.- p. 1.
- (135) « Ma haine des trafiquants de drogue est sans limite ».- *Le Figaro*.- 27 janvier 1972.- p. 25.
- (136) « The antidrug is coming ».- *New York Times*.- 4 février 1972.- p. 31.
- (137) « Une lettre de Romain Gary... et la réponse de Jules Roy ».- *Le Monde*.- n°8479, 18 avril 1972.- p. 8.
- (138) « La vie dévalorisée ».- *Le Monde*.- n°8658, 15 novembre 1972.- p. 13.
- (139) « Lettre ouverte de Romain Gary à l'ambassadeur Jean Chauvel ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1386, 9 décembre 1972.- p. I, VII.
- (140) « Carnet d'un électeur ».- *Le Figaro*.- n°9201, 16 avril 1974.- p. 1, 4.
- (141) « Ils le soutiennent ».- *Le Figaro*.- n°9221, 10 mai 1974.- p. 2.
- (142) « Une déclaration de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°9119, 11 mai 1974.- p. 4.
- (143) « L'angoisse : Occident, sexualité, sexologie ».- *Le Monde*.- n°9463, 22-23 juin 1975.- p. 9.
- (144) « Lettre d'amour aux hommes politiques : Sur un livre de Pierre Viansson-Ponté ».- *Le Monde*.- n°9643, 23 janvier 1976.- p. 1 et 18.
- (145) « La littérature des États-Unis en question : "Ils bouffent leur société avec appétit" ».- *Le Monde*.- n°9964, 11 février 1977.- p. 19.
- (146) « André Malraux ou l'honneur d'être un homme ».- *Le Monde*.- n°10203, 18 novembre 1977.- p. 1 et 31.
- (147) « Ces femmes que j'aime ».- *L'Amour*.- n°2, mai 1978.- p. 28-30, 84-85.

- (148) « L'essentiel d'un homme : Hommage à Jean Sainteny ».- *Espoir*.- n°24, octobre 1978.- p. 55.
- (149) « Une lettre de M. Romain Gary : Les envoyés spéciaux en Afghanistan ».- *Le Monde*.- n°10885, 27-29 janvier 1980.- p. 2.

1.6 Reportages

- (150) « La Paz : The man who ate the landscape ».- *Holiday*.- n°24, novembre 1958.- p. 44, 46, 47.
- (151) « The Colonials ».- *Holiday*.- n°25, avril 1959.- p. 84, 86-88, 90-91, 93.
- (152) « I know a place in Paris ».- *Holiday*.- n°37, janvier 1965.- p. 54, 56, 139-141.
- (153) « Flamboyant Guadeloupe ».- *Holiday*.- n°42, août 1967.- p. 55-56, 58, 72-73.
- (154) « Penang : Tiger, tiger, burning bright ».- *Travel and Leisure*.- décembre 1971/janvier 1972.- p. 52-56.
- (155) « The Oriental Hotel of Bangkok ».- *Travel and Leisure*.- octobre/novembre 1972.- p. 54-55, 102-104.
- (156) « Singapore ».- *Travel and Leisure*.- automne 1973.- p. 42-47, 82.
- (157) « Enfers au bord de la mer Rouge ».- *France-Soir*.- 19 mars 1971.- p. 7.
- (158) « Enfers au bord de la mer Rouge : Un médecin "colonial" dans le désert des serpents fous ».- *France-Soir*.- 20 mars 1971.- p. 7.
- (159) « Enfers au bord de la mer Rouge : Le supplice des petites somaliennes ».- *France-Soir*.- 21-22 mars 1971.- p. 5.
- (160) « Enfers au bord de la mer Rouge ».- *France-Soir*.- 23 mars 1971.- p. 7.
- (161) « Enfers au bord de la mer Rouge : Comment leur donner des cheveux blancs ».- *France-Soir*.- 24 mars 1971.- p. 7.
- (162) « Enfers au bord de la mer Rouge : Le monde de Machonnard ».- *France-Soir*.- 25 mars 1971.- p. 9.
- (163) « Enfers au bord de la mer Rouge : le dernier flibustier ».- *France-Soir*.- 26 mars 1971.- p. 7.
- (164) « Enfers au bord de la mer Rouge : L'homme qui voulait sauver l'Occident ».- *France-Soir*.- 27 mars 1971.- p. 7.

- (165) « Enfers au bord de la mer Rouge : Des preuves ? Vous en aurez ».- *France-Soir*.- 28-29 mars 1971.- p. 5.
- (166) « Enfers au bord de la mer Rouge : Le complexe hôtelier de M. Amable ».- *France-Soir*.- 30 mars 1971.- p. 7.
- (167) « Enfers au bord de la mer Rouge : Ce vagabond yéménite c'était moi ».- *France-Soir*.- 31 mars 1971.- p. 7.
- (168) « Enfers au bord de la mer Rouge : Toute l'Arabie dans les yeux d'une petite fille ».- *France-Soir*.- 1^{er} avril 1971.- p. 7.

1.7 Chronique

- (169) « L'Europe-patrie ».- *France-Soir*.- 26 mars 1970.- p. 4
- (170) « La société de provocation ».- *France-Soir*.- 15 avril 1970.- p. 8.
- (171) « L'injustice préalable ».- *France-Soir*.- 30 avril 1970.- p. 8.
- (172) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 24 septembre 1970.- p. 7.
- (173) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 29 octobre 1970.- p. 7.
- (174) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 27 novembre 1970.- p. 7.
- (175) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 24 décembre 1970.- p. 7.
- (176) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 22 janvier 1971.- p. 7.
- (177) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 19 février 1971.- p. 7.
- (178) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 16 avril 1971.- p. 7.
- (179) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 14 mai 1971.- p. 11.
- (180) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 9 juillet 1971.- p. 7.
- (181) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 30 septembre 1971.- p. 7.
- (182) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 28 octobre 1971.- p. 7.
- (183) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 25 novembre 1971.- p. 9.
- (184) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 24 décembre 1971.- p. 7.
- (185) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 20 janvier 1972.- p. 7.
- (186) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 17 février 1972.- p. 7.
- (187) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 16 mars 1972.- p. 9.

- (188) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 13 avril 1972.- p. 11.
 (189) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 11 mai 1972.- p. 11.
 (190) « Journal d'un irrégulier ».- *France-Soir*.- 11-12 juin 1972.- p. 5.

1.8 Films

- (191) *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- Universal Production France : France, 1968.
 (192) *Kill*.- Procinex-Barnabe (Paris)/Este Films (Madrid)/Icar (Rome)/Dieter-Geissler (Münich) : France, 1971.
 (193) *Millions of dollars*, scénario.- avril 1963.- Conservé à la Library of Congress, Washington.

2. Entretiens

2.1. Entretiens dans la presse

- (194) AUBARÈDE Gabriel d'.- « Rencontre avec Romain Gary, prix Goncourt 1956 ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1530, 27 décembre 1956.- p. 1, 2.
 (195) BERTHOD Claude.- « 13 questions crues : Romain Gary répond ».- *Elle*.- n°1226, 16 juin 1969.- p. 112-117, 119.
 (196) BEUNAT Mario.- « *Kill* : Romain Gary part en guerre contre les trafiquants de drogue ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1302, 30 avril 1971.- p. 32.
 (197) BONDY François.- « Romain Gary ou la provocation de l'humour ; Le moment de vérité : Entretien avec Romain Gary ».- *Preuves*.- n°73, mars 1957.- p. 2-7.
 (198) BOSTEL Honoré.- « Romain Gary : sa femme, le temps d'un film, n'est plus qu'une actrice ».- *Paris Match*.- n°966, 14 octobre 1967.- p. 116.
 (199) BOULAY Laure.- « Romain Gary : un écrivain très heureux ».- *Paris-Match*.- n°1465, 22 juin 1977.- p. 30-31.
 (200) BROCHIER Jean-Jacques.- « Mes Beatniks par Romain Gary ».- *Le Magazine littéraire*.- juillet 1969.- p. 46-47.

- (201) BROSSES M.-T. de.- « Carte blanche à Romain Gary ».- *Paris-Match*.- n°1448, 25 février 1977.- p. 89.
- (202) BUCHWALD Art.- « A Diplomat Cracks the Movies ».- *Los Angeles Times*.- 24 janvier 1958.- p. 5.
- (203) CALLAN Mary Ann.- « Romain Gary has Faith in Survival of Humanity ».- *Los Angeles Times*.- 9 avril 1958.- p. 1, 7.
- (204) DANIEL Jean.- « Romain Gary : les hommes, ces éléphants ».- *L'Express*.- n°289, 4 janvier 1957.- p. 28-29.
- (205) GANNE Gilbert.- « Comme prévu, Romain Gary reçoit le Goncourt pour *Les Racines du ciel* ».- *L'Aurore*.- n°3805, 4 décembre 1956.- p. 12.
- (206) GARY Romain.- « Incredibly plausible : Talk with the author ».- *Newsweek*.- n°51, 20 janvier 1958.- p. 92-93.
- (207) GARY Romain.- « Gary, the triple threat ».- *Life*.- n°52, 12 janvier 1962.- p. 65-66, 70.
- (208) GARY Romain.- « Questions aux romanciers : Film et roman, problèmes du récit ».- *Les Cahiers du cinéma*.- n°185, décembre 1966.- p. 85, 91-92.
- (209) GARY Romain.- « Romain Gary répond au questionnaire de Marcel Proust ».- *Livres de France*.- 18^e année, n°3, mars 1967.- p. 18-19.
- (210) GINIGER Henry.- « Jews of France Chided on Israel ».- *New York Times*.- 1^{er} mars 1970.- p. 10.
- (211) GUTH Paul.- « À La Paz, m'a dit Romain Gary, on m'a prévenu que j'avais... le Nobel ».- *Le Figaro littéraire*.- n°557, 22 décembre 1956.- p. 4.
- (212) HAHN Pierre.- « Le Goncourt : ce qu'en disent les lauréats ».- *Le Magazine littéraire*.- n°12, 12 novembre 1967.- p. 45.
- (213) HESS John.- « Romain Gary, who says he wants peace and quiet, stir storms with Hollywood memoir ».- *New York Times*.- 27 avril 1970.- p. 9.
- (214) JARDIN Claudine.- « Romain Gary : Gengis Cohn, c'est moi ».- *Le Figaro*.- n°7106, 4 juillet 1967.- p. 8.
- (215) JARDIN Claudine.- « Romain Gary : "Où est le devoir du fils à papa ?" ».- *Le Figaro*.- n°7686, 2 juin 1969.- p. 20.

- (216) J.B.- « Romain Gary : l'O.N.U. est la plus grande déception des idéalistes. »- *France Soir*.- n°5434, 9 janvier 1962.- p. 8.
- (217) JELENSKI K.A.- « Entretien avec Romain Gary ».- *Livres de France*.- n°3, mars 1967.- p. 3-9.
- (218) JOHNSON Patricia.- « Romain Gary, Jean Seberg : Divorced, but Still a Team ».- *Los Angeles Times*.- 26 juin 1971.- p. 5.
- (219) KYNIA Pierre.- « Adieu à Gary Cooper : Romain Gary et la jeunesse américaine ».- *Le Nouvel Observateur*.- 3 août 1966.- p. 28.
- (220) KLARSFELD Georges.- « Romain Gary : Les trafiquants ne sont pas des humains ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2313, 24-30 janvier 1972.- p. 24.
- (221) LE CLEC'H Guy.- « Romain Gary veut rendre à ses héros la joie de vivre ».- *Le Figaro littéraire*.- 14 juillet 1966.- p. 2.
- (222) LENTZ Serge.- « Tête à tête avec Romain Gary ».- *Lui*.- n°56, août-septembre 1968.- p. 5-14.
- (223) MONIER Louis, MECHEZ Arlette.- « Romain Gary : Je suis un irrégulier ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2145, 31 octobre 1968.- p. 1, 14.
- (224) MONTAIGNE Pierre.- « Jean Seberg : l'or coule pour les chercheurs d'or ».- *Le Figaro*.- n°7396, 10 juin 1968.- p. 18.
- (225) MONTAIGNE Pierre.- « Romain Gary : Jamais la fin de justifie les moyens ».- *Le Figaro*.- 22 mai 1970.- p. 30.
- (226) MONTALBETTI Jean.- « L'Amérique contre ses démons ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2220, 9 avril 1970.- p. 1, 11.
- (227) NICHOLS Lewis.- « M. Gary ».- *New York Times*.- 6 avril 1958.- p. 8.
- (228) PENEZ Jean-Paul.- « Aux éléphants qui lui ont valu le Goncourt Romain Gary reconnaissant rend visite au zoo ».- *Paris Match*.- n°403, 29 décembre 1956.- p. 52-53.
- (229) RAYMONT Henry.- « Gary Comments on Student Riots ».- *New York Times*.- 21 août 1968.- p. 19.
- (230) ROSSET Pierrette, DUCOUT Françoise.- « Les racines de l'homme. Entretien avec Romain Gary ».- *Elle*.- n°1675, 13 février 1978.- p. 12.
- (231) SAIRIGNÉ Guillemette de.- « Les racines d'un homme ».- *L'Express*.- n°1535, 6-12 décembre 1980.- p. 129-130.

- (232) SIPRIOT Pierre.- « Romain Gary : Être deux c'est pour moi la seule unité concevable ».- *Le Figaro littéraire*.- 13 février 1977.- p. I et III.
- (233) SMITH Jack.- « A Parisian Admires L.A. ».- *Los Angeles Times*.- 14 mars 1965.- p. 1, 8.
- (234) SZULC Tad.- « Romain Gary Off on a New Career ».- *New York Times*.- 11 novembre 1967.- p. 26.
- (235) TILLIER Maurice.- « Romain pris en traître par Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1123, 23-29 octobre 1967.- p. 36.
- (236) WARGA Wayne.- « America : the Baiting Society ».- *Los Angeles Times*.- 3 novembre 1968.- p. 12-16.
- (237) WEILER A.H.- « After "Peru" ».- *New York Times*.- 14 avril 1968.- p. 15.
- (238) « French Writer Recalls Kennedy Premonition ».- *New York Times*.- 7 juin 1986.- p. 20.
- (239) « Romain Gary et Jean Dutourd confessés au festival de Cannes ».- *Le Figaro littéraire*.- n°841, 2 juin 1962.- p. 6.
- (240) « Novelist's Thoughts ».- *New York Times*.- 3 mai 1970.- p. 176.
- (241) « Pooter ».- *The Times*.- 22 juillet 1971.- p. 12.
- (242) « Quotations ».- *New York Times*.- 25 août 1968.- p. 5.

2.2. Entretiens radiophoniques et télévisuels, et documentaires sur Romain Gary consultés

- (243) Interview de Romain Gary par Pierre Dumayet (*Les Racines du ciel*).- Lectures pour tous, ORTF, 19 décembre 1956.
- (244) Interview de Romain Gary par Pierre Dumayet (*Lady L.*).- Lecture pour tous, ORTF, 17 avril 1963.
- (245) Interview de Romain Gary par Pierre Desgraupes (*Les Mangeurs d'étoiles*).- Lectures pour tous, ORTF, 2 novembre 1966.
- (246) « La vie entre les lignes », cinq entretiens de Romain Gary avec Patrice Galbeau, France Culture, décembre 1973.
- (247) Jacques Chancel.- Émission radiophonique *Radioscopie*.- France Inter, 10 juin 1975.

- (248) Jacques Chancel.- Émission radiophonique *Radioscopie*.- France Inter, 26 octobre 1978.
- (249) « Romain Gary », documentaire de Variety Moszynski.- Paris : Arte, janvier 1994.
- (250) « En quête de Romain Gary », documentaire d'Olivier Mille et André Asséo.- Paris : France 3, 1997.- Artline Films : Bry sur Marne, INA, 1997.
- (251) GOÉMÉ Cristine.- « L'homme qui marchait aux bords des précipices : Romain Gary ».- France Culture, 30 mars 2002.
- (252) CIOCCA Christian.- « L'horloge de sable : Les trésors de la Radio Suisse Romande ».- Radio Suisse Romande, 14 janvier 2006.
- (253) Romain Gary, le nomade multiple/Entretiens avec André Bourin.- Paris : Les grandes heures, INA/France Culture, 2006.

3. Sur Romain Gary

3.1. Ouvrages biographiques

- (254) ANISSIMOV Myriam.- *Romain Gary le caméléon*.- Paris : Denoël, 2004.- 748 p.
- (255) BLANCH Lesley.- *Romain, un regard particulier*.- Arles : Actes Sud, 1998.- 170 p.
- (256) BONA Dominique.- *Romain Gary*.- Paris : Mercure de France, 1987.- 408 p.
- (257) CATONNÉ Jean-Marie.- *Romain Gary/Émile Ajar*.- Paris : Belfond, 1990.- 256 p.- (Les dossiers Belfond).
- (258) CATONNÉ Jean-Marie.- *Romain Gary de Wilno à la rue du Bac*.- Paris : Solin/Actes Sud, 2010.- 304 p.
- (259) CHELLABI Leïla.- *L'Infini côté cœur*.- Paris : Menghès, 1984.- 182 p.
- (260) CHELLABI Leïla.- *Romain mon amour : Au silence de la voix du cœur*.- Paris : Novamuse, 1997.- 176 p.- (Espace).
- (261) GARY Alexandre Diego.- *S. ou l'espérance de vie*.- Paris : Gallimard, 2009.- 174 p.
- (262) HANGOUËT Jean-François.- *Romain Gary : À la traversée des frontières*.- Paris : Gallimard, 2007.- 128 p.- (Découvertes Gallimard ; 514).
- (263) HUSTON Nancy.- *Tombeau de Romain Gary*.- Arles : Actes Sud, 1995.- 114 p.

- (264) KESSEL Joseph.- *Des Hommes*.- Paris : Gallimard, 1972.- 320 p.- (« Romain Gary ».- p. 42-44).
- (265) LARAT Fabrice.- *Romain Gary, un itinéraire européen : Essai biographique*.- Besançon : Georg éditeur, 1999.- 188 p.- (Europe).
- (266) PAVLOWITCH Paul.- *L'Homme que l'on croyait*.- Paris : Fayard, 1981.- 314 p.

3.2. Articles biographiques, témoignages, correspondance

- (267) BASSI Michel.- « Les écrivains entrent au gouvernement par la petite porte des cabinets ministériels ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1101, 22 mai 1967.- p. 9.
- (268) BONA Dominique.- « Romain Gary : Nina, la mère talisman ».- *Le Figaro littéraire*.- n°13290, 25 mai 1987.- p.III.
- (269) BONA Dominique.- « Quel élève était-il ? Gary, un adolescent apatride au tableau d'honneur ».- *Le Figaro littéraire*.- 16 juillet 1969.- p. 4.
- (270) BONDY François.- « On the Death of a Friend ».- *Encounter*.- vol. LVII, n°1, juillet 1981.- p. 33-34.
- (271) BOSQUET Alain.- « Romain Gary mémoire européenne ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°148, 20 mai 1980.- p. 30.
- (272) CHAIGNEAU Jean-François.- « Diego Gary : "Il a fait de moi un homme, il pouvait partir" ».- *Paris-Match*.- n°1647, 19 décembre 1980.- p. 108-111.
- (273) DESANTI Dominique.- « Masquer son nom ».- *Corps écrit*.- n°8, décembre 1983.- p. 91-98.
- (274) ENTHOVEN Jean-Paul.- *Les Enfants de Saturne*.- Paris : Grasset, 1996.- 266 p.- (« Les derniers jours de Romain Gary ».- p. 81-98).
- (275) GARY Diego.- « Je suis fier de mes parents ».- *Elle*.- 18 octobre 2004.- p. 81-86.
- (276) GRENIER Roger.- *Les Larmes d'Ulysse*.- Paris : Gallimard, 1998.- 172 p.- (L'un et l'autre).- (« La promenade rue du Bac ».- p. 38-43).
- (277) HUSTON Nancy.- « Romain Gary : Last Judgment Questionnaire ».- *Brick*.- n°47, hiver 1993.- p. 28-34.
- (278) HUSTON Nancy.- « Romain Gary : A Foreign Body in French Literature ».- *Poetics Today*.- vol. 17, n°4, hiver 1996.- p. 547-568.

- (279) JONES James.- *To Reach Eternity : The Letters of James Jones/George Hendrick*, éd.- New York : Random House, 1989.- p. 294-295.
- (280) LÉVY Bernard-Henri.- « Genevoix ou surtout Rolland ».- *Les Aventures de la liberté : Une histoire subjective des intellectuels*.- Paris : Grasset, 1991.- p. 51-56.
- (281) LÉVY Bernard-Henri.- « L'exemple de Gary ».- *Comédie*.- Paris : Grasset, 1997.- p. 201-238.
- (282) LÉVY Bernard-Henri.- « Que serait-il devenu ? ».- *Le Figaro littéraire*.- 5 août 1999.- p. 4.
- (283) MARTIN-CHAUFFIER Gilles.- « Martine Carré : Dix ans avec Romain Gary ».- *Paris-Match*.- n°1693, 6 novembre 1981.- p. 24-25, 29-33.
- (284) « Mariages ».- *The Times*.- 6 avril 1945.- p. 1.
- (285) NIN Anaïs.- *Journal, vol.6, 1955-1966*.- Paris : Stock, 1977.- 506 p.
- (286) NOTIN Jean-Christophe.- *1061 Compagnons : Histoire des Compagnons de la Libération*.- Paris : Perrin, 2000.- 826 p.
- (287) POULET Georges.- « Après la mort de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°11156, 12 décembre 1980.- p. 24.
- (288) REMY Pierre-Jean.- « 1946-1956 : Romain Gary ou les difficultés d'un diplomate qui est aussi écrivain ».- *Trésors et secrets du Quai d'Orsay : Une histoire inédite de la diplomatie française*.- Paris : Lattès, 2001.- p. 911-916.
- (289) RONDEAU Daniel et STÉPHANE Roger.- *Des hommes libres : La France libre par ceux qui l'ont faite*.- Paris : Grasset, 1997.- 464 p.
- (290) ROUX Dominique de.- « Romain Gary m'écrit ».- *Immédiatement*.- Paris : La Table Ronde, 1995.- p. 244-246.
- (291) SAINT PIERRE Michel de.- « Romain Gary, l'homme invisible ».- *Le Figaro littéraire*.- n°555, 8 décembre 1956.- p. 10.
- (292) SCIASCIA Leonardo.- « Le visage sur le masque : Post-scriptum ».- *La Nouvelle Revue Française*.- n°356, septembre 1982.- p. 40-44.
- (293) STYRON William.- *Darkness Visible/Face aux ténèbres*.- Paris : Gallimard, 2000.- 226 p.- (Folio bilingue ; 92).

3.3. Archives et collections spéciales

(294) George Cukor Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

(295) George Stevens Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

(296) John Huston Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

(297) William Wyler Collection.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

(298) Scénarios : *The Colors of the Day*, *The Man Who Understood Women*, *Lady L*.- Academy of Motion Picture, Art and Sciences, Department of Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

(299) Diaries by Anaïs Nin, 1956.- Anaïs Nin Papers.- U.C.L.A., Special Collections, Los Angeles.

(300) Diaries by Anaïs Nin, 1957.- Anaïs Nin Papers.- U.C.L.A., Special Collections, Los Angeles.

(301) Festival de Cannes 1956, Invitations vedettes États-Unis.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(302) Festival de Cannes 1957, Invitations vedettes États-Unis.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(303) Festival de Cannes 1958, Jury.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(304) Festival de Cannes 1959, Invitations vedettes États-Unis.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(305) Festival de Cannes 1961, Invitations diverses, presse, congrès.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(306) Festival de Cannes 1962, Jury.- Fonds Festival international du film de Cannes : service administration.- Bifi, Paris.

(307) Scénario de *Clair de femme* et de *La Vie devant soi*.- Fonds Ricardo Aronovitch.- Bifi, Paris.

- (308) Scénario de *Clair de femme*.- Fonds Costa-Gavras.- Bifi, Paris
- (309) Collection de Scénarios, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*.- Bifi, Paris.
- (310) Fonds Beuve-Méry, Correspondance.- Archives d'histoire contemporaine, Centre d'histoire de Sciences Po, Paris.
- (311) Herbert Mitgang Papers, Correspondance.- Berg Collection, New York Public Library, New York.
- (312) Special Manuscripts Collection Barnes.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.
- (313) Special Manuscripts Collection Harper and Row.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.
- (314) Special Manuscripts Collection Schuster.- Columbia Rare Books and Manuscript Library, New York.

3.4. Critiques de livres, films et pièces de théâtre consultées

- (315) A.C.- « L'éternel vagabond : *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary ».- *La Quinzaine littéraire*.- 1-31 août 1967.- p. 11.
- (316) ADLER Renata.- « Birds in Peru ».- *New York Times*.- 7 novembre 1968.- p. 51.
- (317) ALBÉRÉS René-Marill.- « Festival de talents ; *La Promesse de l'aube*, par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1711, 16 juin 1960.- p. 2-3.
- (318) ALBÉRÉS René-Marill.- « Intimisme et exotisme : *La Tête coupable* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2122, 2 mai 1968.- p. 5.
- (319) ALBÉRÉS René-Marill.- « De l'insolite à l'intime : *Lady L.* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1861, 2 mai 1963.- p. 5.
- (320) ALBÉRÉS René-Marill.- « Bande de zèbres : *Adieu Gary Cooper* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2176, 5 juin 1969.- p. 5.
- (321) ALBÉRÉS René-Marill.- « Gary en direct : *La Nuit sera calme* ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2450, 9-16 septembre 1974.- p. 4.
- (322) « All for love : *The Colors of the Day* – Romain Gary ».- *Time*.- vol.62, n°15, 12 octobre 1953.- p. 116.

- (323) AURY Dominique.- « Le démon de la justice ; *Les Racines du Ciel* ».- *La Nouvelle Revue Française*.- n°48, décembre 1956.- p. 1067-1068.
- (324) AUTRAND Dominique.- « Pour Ajar, l'écriture, c'est le règne du *Pseudo* ».- *La Quinzaine littéraire*.- n°247, 1-15 janvier 1977.- p. 9.
- (325) BANDLER Michael J.- « The Dybbuk of Licht ».- *Saturday Review*.- 10 août 1968.- p. 36, 37, 65.
- (326) BARJON Louis.- « Actualités : Les prix littéraires ».- *Études*.- tome 292, janvier-février-mars 1957.- p. 113-116.
- (327) BARKER Paul.- « A softness at the center : *White Dog* by Romain Gary ».- *The Times*.- n°58236, 29 juillet 1971.- p. 11.
- (328) BAROCHE Christiane.- « Émile Ajar, *Gros-Câlin* ».- *La Nouvelle Revue Française*.- n°265, janvier 1975.- p. 105-106.
- (329) BAROCHE Christiane.- « Émile Ajar, *La Vie devant soi* ».- *La Nouvelle Revue Française*.- n°277, janvier 1976.- p. 98-99.
- (330) BARRETT William.- « Tall Tales : *Hissing Tales* ».- *Atlantic Monthly*.- vol. 213, n°4, avril 1964.- p. 148.
- (331) BARRY Joseph A.- « Communique from Paris ».- *New York Times*.- 19 juin 1949.- p. 1.
- (332) BEAUCHESNE P.- « *Éducation Européenne* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°948, 4 octobre 1945.- p. 3.
- (333) BENOIT Jean.- « Des Prix et des hommes... Aujourd'hui : le Goncourt et le Renaudot ».- *Combat*.- n°3865, 3 décembre 1956.- p. 3.
- (334) BENOIT Jean.- « Romain Gary Goncourt 1956 pour *Les Racines du Ciel* ».- *Combat*.- n°3866, 4 décembre 1956.- p. 1, 10.
- (335) BENOIT Jean.- « Place Gaillon, le Goncourt (de l'année) n'était pas au rendez-vous ».- *Combat*.- n°3866, 4 décembre 1956.- p. 10.
- (336) BERTHERAT Yves.- « Romain Gary : *Lady L.* ».- *Esprit*.- n°320, septembre 1963.- p. 354-355.
- (337) BERTHIER Patrick.- « Romain Gary, *Les Cerfs-volants* ».- *Études*.- t. 353, octobre 1980.- p. 413.

- (338) B.G.- « Soixante-quinze ans de morale : *Les Racines du Ciel* ».- *Esprit*.- n°246, janvier 1957.- p. 92.
- (339) BILLY André.- « Sur le prix Goncourt 1956 ».- *Le Figaro littéraire*.- n°555, 8 décembre 1956.- p. 2.
- (340) « Black and White Together ; Romain Gary : *Chien Blanc* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3562, 4 juin 1970.- p. 602.
- (341) BLANZAT Jean.- « *La Promesse de l'aube* de Romain Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°733, 7 mai 1960.- p. 15.
- (342) BOISDEFFRE Pierre de.- « Le prix Goncourt attribué aujourd'hui aux *Racines du Ciel* de Romain Gary ? ».- *Combat*.- n°3865, 3 décembre 1956.- p. 1, 3.
- (343) « La bombe Gary : *Pour Sganarelle* ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1013, 16-22 septembre 1965.- p. 1
- (344) BORY Jean-Louis.- « Saint Gary ou les parapluies de Lima : *Pour Sganarelle* ».- *Le Nouvel Observateur*.- 27 octobre 1965.- p. 30-31.
- (345) BREE Germaine.- « *Les Racines du Ciel* de Romain Gary ».- *The French Review*.- vol. 30, n°5, avril 1957.- p. 409-410.
- (346) BREIT Harvey.- « In And Out of Books : Goncourt ».- *New York Times*.- 16 décembre 1956.- p. 5.
- (347) BROWN John L.- « The French Awards : *Éducation Européenne* ».- *New York Times*.- 6 janvier 1946.- p. 7, 8, 10.
- (348) BROYARD Anatole.- « No God in the Computer : *The Gasp* by Romain Gary ».- *New York Times*.- n°42041, 2 mars 1973.- p. 33.
- (349) BROYARD Anatole.- « *Your Ticket is no Longer Valid* by Romain Gary ».- *New York Times Book Review*.- 3 avril 1977.- p. 14.
- (350) BRUNETIÈRE Philippe.- « *Pour Sganarelle* par Romain Gary ».- *Livres de France*.- 16^e année, n°10, décembre 1965.- p. 28.
- (351) BRUNETIÈRE Philippe.- « *Les Mangeurs d'étoiles* par Romain Gary ».- *Livres de France*.- 17^e année, n°8, octobre 1966.- p. 29.
- (352) BRUNHOFF Marie-Claude de.- « Le diable s'est vengé : *Les Mangeurs d'étoiles* de Romain Gary ».- *La Quinzaine littéraire*.- 15 juillet 1966.- p. 4.

- (353) CAGNON Maurice.- « Émile Ajar, *Pseudo* ».- *The French Review*.- vol. LI, n°2, décembre 1977.- p. 324-325.
- (354) CANBY Vincent.- « Birds in Peru ».- *New York Times*.- 7 novembre 1968.- p. 51.
- (355) CATE Curtis.- « Growing up in a crumbling world : *Promise at Dawn* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 15 octobre 1961.- p. 1.
- (356) CHAMBERLAIN John.- « Reading for Pleasure : A Diplomatic Fable ».- *Wall Street Journal*.- p. 8.
- (357) CHAMPAGNE Roland A.- « Ajar Émile, *La Vie devant soi* ».- *Modern Language Journal*.- vol. LXI, n°1-2, janvier-février 1977.- p. 65.
- (358) CHAPELAN Maurice.- « Tant de bons livres cette année que ces dames du Femina ne sauraient où donner du vote ! ».- *Le Figaro littéraire*.- n°552, 17 novembre 1956.- p. 11.
- (359) CHAPIER Henri.- « Lettre ouverte à Romain Gary à propos de *Kill* ».- *Combat*.- n°8560, 25 janvier 1972.- p. 13.
- (360) CHAPSAL Madeleine.- « Les ambassades de Romain Gary : *La Nuit sera calme* ».- *L'Express*.- n°1194, 27 mai-7 juin 1974.- p. 120.
- (361) CHAPSAL Madeleine.- « Romain Gary : Quand le soleil ne se lève plus : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* ».- *L'Express*.- n°1246, 26 mai-1^{er} juin 1975.- p. 46-47.
- (362) « Charm School ; Romain Gary : *Les Enchanteurs/The Gasp* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3721, 29 juin 1973.- p. 373.
- (363) C.J.- « *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* de Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2127, 27 juin 1968.- p. 14.
- (364) CLAY George R.- « Out of Sight Was Not Out of Mind : *Lday L.* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 4 janvier 1959.- p. 4.
- (365) CLÉMENTIN Jean.- « Tous au refrain : Sauvez, sauvez vos âmes au nom du sacré cœur ! (*Charge d'âme*) ».- *Le Canard enchaîné*.- n°2985, 11 janvier 1978.- p. 7.
- (366) CLUNY Claude Michel.- « Les romans de la rentrée : *La Vie devant soi* par Émile Ajar ».- *Magazine Littéraire*.- n°106, novembre 1975.- p. 32.
- (367) C.M.- « *La Promesse de l'aube* par Romain Gary ».- *L'Express*.- n°466, 19 mai 1960.- p. 37-38.

- (368) COMBEROUSSE Françoise.- « *Les Têtes des Stéphanie de Shatan Bogat* ».- *France-Soir*.- 26 juillet 1974.- p. 15.
- (369) COONEY Thomas E.- « Velvet Suits and Pistol Practice : *Promise at Dawn* by Romain Gary ».- *Saturday Review of Literature*.- 14 octobre 1961.- p. 36.
- (370) COPPERMANN Annie.- « *Clair de femme* par Romain Gary ».- *Les Échos*.- n°12311, 4 février 1977.- p. 10.
- (371) COPPERMANN Annie.- « *Charge d'âme* par Romain Gary ».- *Les Échos*.- n°12538, 18 janvier 1978.- p. 12.
- (372) DAUBENTON Annie.- « Le soleil, les clowns et les chiens ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2500, 29 septembre-5 octobre 1975.- p. 4.
- (373) DAVID Jean.- « La Danse de mort de Romain Gary : *Pour Sganarelle* ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1998, 16 décembre 1965.- p. 6.
- (374) DECOIN Didier.- « *Gros-Câlin* d'Émile Ajar ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2458, 4-10 novembre 1974.- p. 5.
- (375) DELLA FAZIA Alba.- « *Lady L.* de Romain Gary ».- *The French Review*.- vol. 37, n°2, décembre 1963.- p. 254-255.
- (376) DELPECH Jeanine.- « *Les Mangeurs d'étoiles* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2038, 22 septembre 1966.- p. 7.
- (377) DIETSCH Jean-Claude.- « Émile Ajar, *La Vie devant soi* ».- *Études*.- n°343, novembre 1975.- p. 629-630.
- (378) DONALD Malcolm.- « Don Quixote in Africa ».- *New Yorker*.- 1^{er} février 1958.- p. 78-80.
- (379) DUMUR Guy.- « *Chien Blanc* par Romain Gary ».- *Le Nouvel Observateur*.- 6 avril 1970.- p. 48.
- (380) ENGEL Marian.- « Schatz and the Dybbuk : *The Dance of Genghis Cohn* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 6 octobre 1968.- p. 5.
- (381) ESTANG Luc.- « Enfants du siècle : *Le Grand vestiaire* de M. Romain Gary ».- *La Croix*.- n°20090, 20-21 mars 1949.- p. 5.
- (382) ESTANG Luc.- « Avec *Lady L...* Romain Gary invente l'humour terroriste ».- *Le Figaro littéraire*.- n°893, 1^{er} juin 1963.- p. 5.

- (383) ESTANG Luc.- « *Les Mangeurs d'étoiles* de Romain Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1062, 25 août 1966.- p. 4.
- (384) ESTANG Luc.- « La Danse de Gengis Cohn ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1108, 10-16 juillet 1967.- p. 18-19.
- (385) ESTANG Luc.- « *Adieu Gary Cooper* par Romain Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1205, 23-29 juin 1969.- p. 20.
- (386) ESTANG Luc.- « Perdu sans collier ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1248, 20-26 avril 1970.- p. 18.
- (387) FAYE Jean-Pierre.- « Ça ira ; *Pour Sganarelle* ».- *Tel Quel*.- n°25, printemps 1966.- p. 87-90.
- (388) « Fiction this week : Romain Gary, *The Gasp* ».- *The Times*.- 28 juin 1973.- p. 15.
- (389) FITZPATRICK William H.- « Reading for Pleasure : Minds in the Jungle ».- *Wall Street Journal*.- 28 janvier 1958.- p. 10.
- (390) FITZPATRICK William H.- « Reading for Pleasure : Roots of Nobility ».- *Wall Street Journal*.- 5 janvier 1959.- p. 12.
- (391) FITZPATRICK William H.- « Reading for Pleasure : Fable of Faith ».- *Wall Street Journal*.- 14 mars 1960.- p. 10.
- (392) FLEISCHER Leonore.- « Joke about Guilt : The Dance of Genghis Cohn ».- *Life*.- vol.65, n°11, 13 octobre 1968.- p. 21.
- (393) FLENNER Janet. pseud. Genêt.- « Letter from Paris » (*Les Racines du Ciel*).- *New Yorker*.- n°32, 15 décembre 1956.- p. 163-164.
- (394) FONTAINE André.- « Des Noirs américains, du racisme et de bien d'autres choses : *Chien Blanc* de Romain Gary ».- *Le Monde des livres*.- n°7851, 11 avril 1970.- p. I, III.
- (395) « Four New Movies Condemned By Catholic Office ».- *New York Times*.- 4 octobre 1968.- p. 34.
- (396) FREUSTIE Jean.- « *Gros-câlin* d'Émile Ajar ».- *Le Nouvel Observateur*.- 30 septembre 1974.- p. 89.
- (397) FREUSTIE Jean.- « Le sexagénaire et son remplaçant : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* par Romain Gary ».- *Le Nouvel Observateur*.- 23 juin 1975.- p. 60.
- (398) FREUSTIE Jean.- « Le gamin et la monstresse : *La Vie devant soi* d'Émile Ajar ».- *Le Nouvel Observateur*.- 22 septembre 1975.- p. 74.

- (399) FREUSTIE Jean.- « La défense Ajar : *Pseudo* ».- *Le Nouvel Observateur*.- 27 décembre 1976.- p. 51.
- (400) FREUSTIE Jean.- « *Clair de femme* par Romain Gary ».- *Le Nouvel Observateur*.- 7 mars 1977.- p. 75.
- (401) FREUSTIE Jean.- « La manière Ajar : *L'Angoisse du roi Salomon* ».- *Le Nouvel Observateur*.- 26 février 1979.- p. 69.
- (402) FREYBURGER Henri.- « *L'Angoisse du roi Salomon* d'Émile Ajar ».- *The French Review*.- vol.53, n°6, mai 1980.- p. 972-973.
- (403) FULLER Edmund.- « Reading for Pleasure : Oblique Criticism ».-*Wall Street Journal*.- 9 mars 1965.- p. 18.
- (404) FULLER Edmund.- « The Bookshelf : Satire Is Dazzingly Served, French Style ».-*Wall Street Journal*.- 16 septembre 1968.- p. 16.
- (405) FULLER Edmund.- « Of Male Potency and Man's Fate ».-*Wall Street Journal*.- 27 avril 1977.- p. 26.
- (406) GALEY Matthieu.- « Le berger et l'écrivain : *Chien Blanc* par Romain Gary ».-*L'Express*.- n°979, 13-19 avril 1970.- p. 135.
- (407) GALEY Matthieu.- « Python mon amour : *Gros-câlin* d'Émile Ajar ».- *L'Express*.- n°1211, 23-29 septembre 1974.- p. 36.
- (408) GALEY Matthieu.- « La pension de Mme Rosa : *La Vie devant soi* d'Émile Ajar ».-*L'Express*.- n°1264, 29 septembre-5 octobre 1975.- p. 44, 47.
- (409) GALEY Matthieu.- « Ajar, fils de personne : *Pseudo* ».- *L'Express*.- n°1328, 20-26 décembre 1976.- p. 75.
- (410) GALEY Matthieu.- « Romain Gary : un nouveau voyage sentimental : *Clair de femme* ».- *L'Express*.- n°1336, 14-20 février 1977.- p. 31-32.
- (411) GENÊT.- « Letter from Paris : *La Promesse de l'aube* ».- *The New Yorker*.- 27 août 1960.- p. 85-88.
- (412) GAUGEARD Jean.- « Le droit à l'aliénation ».- *Les Lettres françaises*.- n°1293, 23-29 juillet 1969.- p. 4.
- (413) GLASGOW Janis.- « Romain Gary, *Les Trésors de la mer Rouge* ».- *The French Review*.- vol. XLVI, n°5, avril 1973.- p. 1053-1054.

- (414) GLASGOW Janis.- « Romain Gary, *La Nuit sera calme, Europa, Les Enchanteurs* ».- *The French Review*.- vol. XLIX, n°3, février 1976.- p. 442-443.
- (415) GLASGOW Janis.- « Romain Gary, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* ».- *The French Review*.- vol. L, n°4, mars 1977.- p. 668.
- (416) G.M.- « *Gros-câlin* par Émile Ajar ».- *Le Magazine littéraire*.- novembre 1974.- p. 48.
- (417) « Le Goncourt 1956 raconté en images ».- *France-Soir*.- 5 décembre 1956.- p. 2.
- (418) GOURY Gérard-Humbert.- « Ajar, *Pseudo* ».- *Magazine Littéraire*.- n°122, mars 1977.- p. 47.
- (419) GRAS Gabrielle.- « Romain Gary : *Les Racines du Ciel* ».- *Europe*.- n°133-134, janvier-février 1957.- p. 271-272.
- (420) GIULIANI M.- « Revue des livres : *Les Couleurs du jour* de Romain Gary ».- *Études*.- avril 1953.- p. 143.
- (421) GUISSARD Lucien.- « Sur les tréteaux de la comédie humaine, *Les Mangeurs d'étoiles* ».- *La Croix*.- n°25426, 5 août 1966.- p. 6.
- (422) GUISSARD Lucien.- « Romain Gary : *Chien Blanc* ou les impasses du racisme ».- *La Croix*.- n°26542, 12-13 avril 1970.- p. 7.
- (423) GUISSARD Lucien.- « Romain Gary : *Les Trésors de la mer Rouge* ».- *La Croix*.- n°27063, 1-2 janvier 1972.- p. 7.
- (424) GUISSARD Lucien.- « Romain Gary : *Les Clowns lyriques* ».- *La Croix*.- n°29312, 8-9 juillet 1979.- p. 7.
- (425) HABER Joyce.- « Un-Mannerisms of Singer Joan Baez ».- *Los Angeles Times*.- 11 décembre 1968.- p. 23.
- (426) HABER Joyce.- « A Wedding Band on Julie's Finger ? ».- *Los Angeles Times*.- 5 février 1969.- p. 7.
- (427) « Harassed Aristos ; Romain Gary : *Europa* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3668, 16 juin 1972.- p. 677.
- (428) HENRIOT Émile.- « Éducation Européenne ».- *Le Monde*.- n°248, 4 octobre 1945.- p. 3.
- (429) HENRIOT Émile.- « Mœurs et caractères du jour : *Le Grand vestiaire* ».- *Le Monde*.- n°1286, 16 mars 1949.- p. 3.

- (430) HENRIOT Émile.- « *Les Racines du ciel* de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°3655, 24 octobre 1956.- p. 7.
- (431) HENRIOT Émile.- « *La Promesse de l'aube* ».- *Le Monde*.- n°4760, 11 mai 1960.- p. 8 et 9.
- (432) « He remembers Mama : *Promise at Dawn* – Romain Gary ».- *Time*.- vol. 78, n°16, 20 octobre 1961.- p. 99-100.
- (433) HESS John L.- « Dream and Nightmare : *Europa* by Romain Gary/*La belle Edmée* by Suzanne Prou ».- *New York Times Book Review*.- n°43940, 14 mai 1978.- p. 12, 18.
- (434) HOWARD Philip.- « *The Way out* ».- *The Times*.- 30 juin 1977.- p. 14.
- (435) HUBLER Richard G.- « Romain Gary does it again in "Ticket" ».- *Los Angeles Times*.- 1^{er} mai 1977.- p. 12.
- (436) JARDIN Claudine.- « Romain Gary à la recherche de l'Europe ».- *Le Figaro*.- 23 juin 1972.- p. 18.
- (437) JARDIN Claudine.- « Les illusions retrouvée ».- *Le Figaro littéraire*.- 7 juillet 1973.- p. III.
- (438) JARDIN Claudine.- « Cette semaine chez votre libraire : *La Nuit sera calme* de Romain Gary ».- *Le Figaro*.- n°9235, 27 mai 1974.- p. 25.
- (439) JARDIN Claudine.- « La confession décousue de Romain Gary : *La Nuit sera calme* ».- *Le Figaro littéraire*.- 8 juin 1974.- p. 14.
- (440) JARDIN Claudine.- « Jusqu'où va Romain Gary : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* ».- *Le Figaro littéraire*.- 24 mai 1975.- p. II.
- (441) JEURY Michel.- « Un prix Goncourt dans la science-fiction : *Charge d'âme*, par Romain Gary ».- *Fiction*.- n°292, juillet-août 1978.- p. 156-157.
- (442) KAKUTANI Michiko.- « Books of the time : *King Solomon* ».- *New York Times*.- 1^{er} août 1983.- p. 14.
- (443) KEEGAN Paul.- « Protean and picaresque ; Romain Gary : *King Solomon* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°4191, 29 juillet 1983.- p. 804.
- (444) KEMP Robert.- « Prix des critiques : *Éducation Européenne* par Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°954, 15 novembre 1945.- p. 3.
- (445) KIRSCH Robert R.- « The Book Report : *Lady L.* ».- *Los Angeles Times*.- 9 janvier 1959.- p. 5.

- (446) KIRSCH Robert R.- « Gary's War Story Grimly Optimistic ».- *Los Angeles Times*.- 20 mars 1960.- p. 7.
- (447) KIRSCH Robert R.- « Dictator Wants to Sell Soul to Devil ».- *Los Angeles Times*.- 19 mars 1960.- p. 7.
- (448) KIRSCH Robert R.- « Gary in the Camus tradition : *The Talent Scout* ».- *Los Angeles Times*.- 14 juin 1961.- p. 5.
- (449) KIRSCH Robert R.- « Gary Autobiography : Stuff That is Life ».- *Los Angeles Times*.- 8 octobre 1961.- p. 18.
- (450) KIRSCH Robert R.- « Authentic Short Stories ».- *Los Angeles Times*.- 1^{er} avril 1964.- p. 6.
- (451) KOSTER Serge.- « Un autodidacte de l'angoisse : *L'Angoisse du roi Salomon* d'Émile Ajar ».- *La Quinzaine littéraire*.- n°298, 16-31 mars.- p. 6.
- (452) KOVACS Laurand.- « Émile Ajar : *L'Angoisse du roi Salomon* ».- *Nouvelle Revue Française*.- n°316, 1^{er} mai 1979.- p. 123-126.
- (453) « "Lady L" is loosely told tale of travail ».- *Los Angeles Times*.- 25 août 1966.- p. 12.
- (454) LAMBERT Gilles.- « Dîner de têtes : *Les Têtes de Stéphanie* par Romain Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- 20 juillet 1974.- p. 10.
- (455) LAMBERT Gilles.- « La bombe de Romain Gary : *Charge d'âme* ».- *Le Figaro littéraire*.- 21-22 janvier 1978.- p. 24.
- (456) LAMONT Rosette C.- « Émile Ajar, *La Vie devant soi* ».- *The French Review*.- vol. L, n°6, mai 1977.- p. 952-953.
- (457) LANGUY Gérard.- « Défense du Goncourt ».- *Esprit*.- n°246, janvier 1957.- p. 92-93.
- (458) LASK Thomas.- « End papers : *The Ski Bum* ».- *New York Times*.- 22 mai 1965.- p. 29.
- (459) LASK Thomas.- « Tracking Down the Killers : *The Dance of Genghis Cohn* ».- *New York Times*.- 10 septembre 1968.- p. 45.
- (460) LECLERQ Pierre-Robert.- « Romain Gary, *Charge d'âme* ».- *Études*.- n°348/3, mars 1978.- p. 416.

- (461) LECLERQ Pierre-Robert.- « Les deux morts de Romain Gary ».- *Magazine Littéraire*, n°256, juillet-août 1988.- p. 61-62.
- (462) LEITCH David.- « Vanishing Manhood ; Romain Gary : *Au-delà de cette limite* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3857, 13 février 1976.- p. 158.
- (463) LEMARCHAND Jacques.- « *Johnnie Cœur* de Romain Gary aux lundis de la Michodière ».- *Le Figaro littéraire*.- n°858, 29 septembre 1962.- p. 20.
- (464) « Les déceptions de Mme Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°555, 8 décembre 1956.- p. 3.
- (465) LEVIN Martin.- « *The Gasp* by Romain Gary ».- *New York Times Book Review*.- n°42064, 25 mars 1973.- p. 48.
- (466) LEVIN Martin.- « *The Enchanters* by Romain Gary ».- *New York Times Book Review*.- n°42974, 21 septembre 1975.- p. 34.
- (467) « Le livre dont on parle : Des éléphants et des hommes ».- *L'Express*.- n°284, 30 novembre 1956.- p. 18-20.
- (468) « Lu pour vous : *Les Racines du Ciel* ».- *Elle*.- n°569, 19 novembre 1956.- p. 71.
- (469) MACKAY Mercedes.- « *The Roots of heaven* ».- *African Affairs*.- octobre 1959, vol.58, n°233.- p. 349-350.
- (470) MAMBRINO Jean.- « Romain Gary, *Chien Blanc* ».- *Études*.- n°333, juillet 1970.- p. 138.
- (471) MAMBRINO Jean.- « Émile Ajar, *L'Angoisse du roi Salomon* ».- *Études*.- n°351, août-septembre 1979.- p. 267.
- (472) MARCEL Gabriel.- « L'escroc et la politique : *Johnnie Cœur* ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1830, 27 septembre 1962.- p. 12.
- (473) MAUROUX Jean-Baptiste.- « Un gentil divertissement : *La Vie devant soi* d'Émile Ajar ».- *La Quinzaine littéraire*.- n°220, 1-15 novembre 1975.- p. 10.
- (474) MERLIN Milton.- « "Lyric Clowns" Presented ».- *Los Angeles Times*.- 25 octobre 1953.- p. 7.
- (475) MINART Cella.- « Romain Gary face au racisme : *Chien Blanc* ».- *La Quinzaine littéraire*.- 1-15 mai 1970.- p. 10.
- (476) MOHRT Michel.- « Mythe et python : *Gros-Câlin* par Émile Ajar ».- *Le Figaro*.- n°9342, 28-29 septembre 1974.- p. 13.

- (477) MOLE John H.- « Irony in the soul ; Romain Gary : *Charge d'âme* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3988, 8 septembre 1978.- p. 996.
- (478) « Monsieur et sa mère : Romain Gary, *Promise at dawn* ».- *The Times*.- 8 février 1962.- p. 15.
- (479) MONTAGUE John.- « The Company of Counterfeits : *Hissing Tales* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 8 mars 1964.- p. 5.
- (480) MORTON Frederic.- « But Is the Game Worth the Candle? *A European Education* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 13 mars 1960.- p. 4, 24.
- (481) MORTON Frederic.- « Sinners in a Command Performance : *The Talent Scout* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 26 mars 1961.- p. 33.
- (482) MORTON Frederic.- « To Breathe is to Live and to Suffer : *The Ski Bum* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 28 février 1965.- p. 4.
- (483) NATHAN Robert.- « Man's Ideals Upheld in Novel of Revolt : *The Roots of Heaven* ».- *Los Angeles Times*.- 2 février 1958.- p. 6.
- (484) « New fiction : Romain Gary, *Lady L.* ».- *The Times*.- 17 septembre 1959.- p. 13.
- (485) « New fiction : Romain Gary, *The Talent scout* ».- *The Times*.- 13 avril 1961.- p. 15.
- (486) « New fiction : Romain Gary, *Hissing Tales* ».- *The Times*.- 4 juin 1964.- p. 18.
- (487) NOURISSIER François.- « *Chien Blanc* de Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2219, 2 avril 1970.- p. 2.
- (488) NOURISSIER François.- « Romain Gary, le remueur de rêves : *La Nuit sera calme* ».- *Le Point*.- n°89, 3 juin 1974.- p. 120.
- (489) NOURISSIER François.- « Les multiples d'AJar : *Pseudo* d'Émile Ajar ».- *Le Point*.- n°221, 13 décembre 1976.- p. 168.
- (490) « Nympho in a home movie ».- *Time*.- vol.92, n°23, 6 décembre 1968.- p. 110, 113.
- (491) O'BRIEN Justin.- « In a World of Castoffs : *The Company of Men* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 16 avril 1950.- p. 3.
- (492) OSTER Daniel.- « Eros voyage sans ticket ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2496, 28 juillet-3 août 1975.- p. 4.
- (493) « Other new fiction : Romain Gary, *Nothing important ever dies* ».- *The Times*.- 12 janvier 1961.- p. 15.

- (494) PARC Robert, du.- « Revue des livres : *Le Grand Vestiaire* de Romain Gary ».- *Études*.- avril 1949.- p. 269.
- (495) « Peace to the Pachyderms : *The Roots of Heaven* – Romain Gary ».- *Time*.- vol.71, n°3, 20 janvier 1958.- p. 92.
- (496) PEYRE Henri.- « Allegory of Cruelty : *The Roots of Heaven* by Romain Gary ».- *Saturday Review of Literature*.- 1^{er} février 1958.- p. 15-16.
- (497) PIATIER Jacqueline.- « *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary : Un "show" burlesque et allégorique ».- *Le Monde des livres*.- n°6984, 28 juin 1967.- p. I, II.
- (498) PIATIER Jacqueline.- « Romain Gary au palais des mirages : *Europa* ».- *Le Monde des livres*, n°8546, 7 juillet 1972.- p. 11, 14.
- (499) PIATIER Jacqueline.- « Mystification et confession de Romain Gary : *Les Têtes de Stéphanie* ».- *Le Monde des livres*.- n°9196, 9 août 1974.- p. 9.
- (500) PIATIER Jacqueline.- « Une fameuse découverte : quand les python servent à l'humour ».- *Le Monde des livres*.- n°9238, 27 septembre 1974.- p. 13-14.
- (501) PIATIER Jacqueline.- « Le second exploit d'Émile Ajar : La tendresse des paumés ».- *Le Monde*.- n°9534, 17 septembre 1975.- p. 1, 21.
- (502) PIATIER Jacqueline.- « La troisième apparition d'Ajar : À visage pseudo-découvert ».- *Le Monde des livres*.- n°9909, 3 décembre 1976.- p. 17, 19.
- (503) PIATIER Jacqueline.- « Les paradoxes de Romain Gary : Ma femme est morte, vive la femme ! ».- *Le Monde des livres*.- n°9982, 4 mars 1977.- p. 17.
- (504) PIATIER Jacqueline.- « Une bouffonnerie métaphysique d'Ajar : *L'Angoisse du roi Salomon* ».- *Le Monde des livres*.- n°10578, 2 février 1979.- p. 11, 13.
- (505) PIVOT Bernard.- « Petit dictionnaire des "locomotives" de la rentrée (*Pour Sganarelle*) ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1011, 2-8 septembre 1965.- p. 2.
- (506) PLATE Thomas Gordon.- « Romain Carnival : *The Dance of Genghis Cohn* ».- *Newsweek*.- 19 août 1968.- p. 86.
- (507) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Le théâtre : *Johnnie Cœur* de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°5496, 19 septembre 1962.- p. 13.
- (508) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Retour d'âge : *Au-delà de cette limite* de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°9427, 9 mai 1975.- p. 9.

- (509) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Les belles âmes vont mourir à Hollywood : *Les Clowns lyriques* ».- *Le Monde des livres*.- 22 juin 1979.- p. 19.
- (510) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Les *Cerfs-volants* de Romain Gary : à la poursuite du bleu ».- *Le Monde des livres*.- 9 mai 1980.- p. 19.
- (511) PONS Anne.- « Ajar seul avec tous : *L'Angoisse du roi Salomon* ».- *Le Point*.- n°333, 5 février 1979.- p. 82.
- (512) POORE Charles.- « The Humanity of These Stories Is in Need of Renewal : *Hissing Tales* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 10 mars 1964.- p. 35.
- (513) PRESCOTT Orville.- « Books of The Times : *The Roots of Heaven* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 20 janvier 1958.- p. 21.
- (514) PRESCOTT Orville.- « Books of The Times : *A European Education* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 16 mars 1960.- p. 35.
- (515) PUDLOWSKY Gilles.- « *Clair de femme* de Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2572, 17-24 février 1977.- p. 24.
- (516) PUDLOWSKY Gilles.- « *Charge d'âme* de Romain Gary ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2619, 19-26 janvier 1978.- p. 24.
- (517) QUIQUERÉ Henri.- « Romain Gary : à bas l'intellect dominateur (*Clair de femme*) ».- *Le Matin de Paris*.- n°10, 11 mars 1977.- p. 24.
- (518) « *Les Racines du Ciel* par Romain Gary ».- *L'Express*.- n°278, 19 octobre 1956.- p. 30.
- (519) « Revenge Comedy ; Romain Gary : *The Dance of Genghis Cohn* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3511, 12 juin 1969.- p. 629.
- (520) REDMAN Ben Ray.- « Lower Depths of Paris : *The Company of Men* by Romain Gary ».- *Saturday Review of Literature*.- 3 juin 1950.- p. 14.
- (521) RILEY Frank.- « Weltschmerz of the Ski Slopes ».- *Los Angeles Times*.- 7 mars 1965.- p. 19.
- (522) RINALDI Angelo.- « De la rhétorique dans les épinards : *Europa* par Romain Gary ».- *L'Express*.- n°1091, 11-16 juin 1972.- p. 125-126.
- (523) RIVAS Daniel E.- « Romain Gary, *Les Cerfs-volants* ».- *The French Review*.- vol. LV, n°1, octobre 1981.- p. 156-157.

- (524) ROBERTS Jean-Marc.- « *Gros-câlin* d'Émile Ajar ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°159, 7 octobre 1974.- p. 11.
- (525) ROLO Charles.- « Reader's Choice : *Promise at Dawn* ».- *Atlantic Monthly*.- vol. 208, n°4, octobre 1961.- p. 122.
- (526) « Romain Gary, de La Paz, prix Goncourt ».- *Le Figaro littéraire*.- n°555, 8 décembre 1956.- p. 1, 10.
- (527) ROUSSEAUX André.- « Des éléphants et des tortues : *Les Racines du ciel* par Romain Gary ».- *Le Figaro littéraire*.- n°548, 20 octobre 1956.- p. 2.
- (528) SANDOMIRSKY Natalie.- « *La Promesse de l'aube* de Romain Gary ».- *The French Review*.- vol. 34, n°2, décembre 1960.- p. 160-210.
- (529) SHAYNE Bob.- *Leading Man Named Zalman ?*.- *New York Times*.- 27 février 1971.- p. 17.
- (530) SIGAUX Gilbert.- « La marge humaine : Romain Gary, *Les Racines du Ciel* ».- *Preuves*.- n°70, décembre 1956.- p. 89-91.
- (531) SIMON Pierre-Henri.- « *Gloire à nos illustres pionniers*, de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°5412, 13 juin 1962.- p. 9.
- (532) SIMON Pierre-Henri.- « *Pour Sganarelle* de Romain Gary ».- *Le Monde*.- n°6471, 3 novembre 1965.- p. 12-13.
- (533) SIPRIOT Pierre.- « Harold et Maud des bas-fonds : *La Vie devant soi* par Émile Ajar ».- *Le Figaro littéraire*.- n°1530, 13-14 septembre 1975.- p. 14.
- (534) STERN James.- « There's More to Elephants Than Meets the Eye : *The Roots of Heaven* by Romain Gary ».- *New York Times*.- 19 janvier 1958.- p. 4.
- (535) STORER Mary Elizabeth.- « *Éducation Européenne* par Romain Gary ».- *The French Review*.- vol.20, n°3, janvier 1947.- p. 254-255.
- (536) SUNGOLOWSKY Joseph.- « *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary ».- *The French Review*.- vol.41, n°6, mai 1968.- p. 901-902.
- (537) TAYLOR John Russell.- « Director with a sure touch ».-*The Times*.- 29 août 1968.- p. 9.
- (538) TAYLOR John Russell.- « Stars who marry directors ».- *The Times*.- 31 août 1968.- p. 17.

- (539) TESSIER Carmen.- « Albert Camus, chargé de détruire les perles du Goncourt ».- France-Soir.- 5 décembre 1956.- p. 1.
- (540) VIANSSON-PONTÉ Pierre.- « Science et politique-fiction : Gary, voleur d'âmes ».- *Le Monde*.- n°10525, 15-16 janvier 1978.- p. 1, 18.
- (541) VINCEDON Mireille.- « Romain Gary, ce débutant : *Johnnie Coeur* ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°1829, 20 septembre 1962.- p. 1.
- (542) VITOUX Frédéric.- « *Charge d'âme* par Romain Gary ».- *Le Nouvel Observateur*.- 25 mars 1978.- p. 74.
- (543) VITOUX Frédéric.- « *Les Cerfs-volants* par Romain Gary ».- *Le Nouvel Observateur*.- 16 juin 1980.- p. 20.
- (544) WEEKS Edward.- « The Peripatetic Reviewer : *The Gasp* by Romain Gary ».- *Atlantic Monthly*.- vol.231, n°3, mars 1973.- p. 105.
- (545) WEIGHTMAN John.- « Binomial theorem ; Romain Gary : *Vie et mort d'Émile Ajar* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°4090, 21 août 1981.- p. 953.
- (546) WEIGHTMAN John.- « Testament of Distress : *King Solomon* ».- *New York Times*.- 10 juillet 1987.- p. 9.
- (547) WEST Anthony.- « Books : *Lady L* ».- *The New Yorker*.- 4 avril 1959.- p. 161-162.
- (548) WHEDON Julia.- « *White Dog* by Romain Gary ».- *Harper's Magazine*.- vol.242, n°1448, janvier 1971.- p. 96.
- (549) WHITE Edward.- « Gary Up to His Old Tricks ».- *Los Angeles Times*.- 4 janvier 1970.- p. 42.
- (550) WINTERS Warrington.- « In Payment of Promise : *Hissing Tales* by Romain Gary ».- *Saturday Review*.- 21 mars 1954.- p. 50.
- (551) WOLFROMM Jean-Didier.- « Le hérisson et le romancier : *Charge d'âme* par Romain Gary ».- *Le Magazine littéraire*.- n°133, février 1978.- p. 41.
- (552) WRIGHT Barbara.- « Count on me ; Émile Ajar : *Pseudo* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3912, 4 mars 1977.- p. 233.
- (553) WRIGHT Barbara.- « The life before your eyes ; Émile Ajar : *Momo* ».- *The Times Literary Supplement*.- n°3982, 28 juillet 1978.- p. 872.
- (554) WURMSER André.- « Le pour et le contre : Romain Gary, *La Nuit sera calme* ».- *L'Humanité*.- n°9277, 11 juin 1974.- p. 8.

- (555) WURMSER André.- « Le silence de la terre, trois récits pour ne pas perdre la mémoire (*La Bonne moitié*) ».- *L'Humanité*.- n°10737, 5 mars 1979.- p. 9.
- (556) XENAKIS Françoise.- « *L'Angoisse du roi Salomon* d'Émile Ajar : on crie au chef-d'œuvre ».- *Le Matin de Paris*.- n°611, 12 février 1979.- p. 23.
- (557) ZOLOTOW Sam.- « Romain Gary Play Due on Broadway ».- *New York Times*.- 22 décembre 1965.- p. 25.

3.5. Gary, l'affaire Ajar et Paul Pavlowitch

- (558) JEANDILLOU Jean-François.- « Émile Ajar ».- *Supercherries littéraires : La vie et l'œuvre d'auteurs supposés*.- Florence : Usher, 1989.- p. 431-447.
- (559) AJAR Émile.- « Ma chair et mes os ».- *Le Point*.- n°164, 10 novembre 1975.- p. 61.
- (560) BABY Yvonne.- « Entretien avec l'auteur de la *Vie devant soi* ».- *Le Monde des livres*.- n°9554, 10 octobre 1975.- p. 20.
- (561) BABY Yvonne.- « Ajar refuse le Goncourt ».- *Le Monde*.- n°9591, 22 novembre 1975.- p. 1, 30.
- (562) BONDY François.- « A Man and His Double ».- *Encounter*.- vol. LVII, n°4, octobre 1981.- p. 42-43.
- (563) BOUZERAND Jacques.- « Énigme : qui est Ajar ? ».- *Le Point*.- n°164, 10 novembre 1975.- p. 61.
- (564) BOUZERAND Jacques.- « Émile Ajar parle ».- *Le Point*.- n°165, 17 novembre 1975.- p. 174-176.
- (565) BRIANÇON Pierre.- « Ajar mort milliardaire ».- *Libération*.- n°43, 3 juillet 1981.- p. 23.
- (566) COMBEROUSSE Françoise.- « Le nouveau lauréat jugé par les anciens Goncourt ».- *France-Soir*.- 19 novembre 1975.- p. 14.
- (567) COMBEROUSSE Françoise.- « Énorme mystification littéraire/Ajar c'était Gary ».- *France-Soir*.- 1^{er} juillet 1981.- p. 3.
- (568) COSTAZ Gille.- « Ajar, alias Romain Gary ».- *Le Matin de Paris*.- n°1353, 2 juillet 1981.- p. 22.

- (569) COSTAZ Gille.- « *Apostrophes : Jeux de Ajar* ».- *Le Matin de Paris*.- n°1355, 4 juillet 1981.- p. 25.
- (570) COURNOT Michel.- « Ma vérité sur l'affaire Ajar ».- *Le Nouvel Observateur*.- 30 août-5 septembre 1990.- p. 78-82.
- (571) DUCOUT Françoise.- « Le grand mystificateur ».- *Elle*.- n°2328, 20 août 1990.- p. 54-49.
- (572) DUPUY Gérard.- « Lettre ouverte à Romain Gary ».- *Libération*.- n°41, 1^{er} juillet 1981.- p. 19.
- (573) « Émile Ajar retrouvé à Paris ».- *Le Monde*.- n°9592, 23-24 novembre 1975.- p. 11.
- (574) « "Émile Ajar" : ses aveux en font un homme définitivement seul ».- *Paris Match*.- n°1677, 17 juillet 1981.- p. 32-33.
- (575) ENCKELL Pierre.- « 2000 ans de supercheries et mystifications : Aux grands faux, la littérature reconnaissante ! ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2795, 9-16 juillet 1981.- p. 26.
- (576) EZINE Jean-Louis.- « Émile Ajar ou l'art de se faire peur ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2730, 27 mars-3 avril 1980.- p. 19.
- (577) EZINE Jean-Louis.- « Voyage au pays d'Ajar ou Ajar malgré lui ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2562, 9-16 décembre 1976.- p. 3-4.
- (578) FOGEL Jean-François.- « Gary-Ajar : pseudo-pseudo ».- *Le Point*.- n°459, 6 juillet 1981.- p. 76-77.
- (579) FOLON Jean-Michel.- « Gary, Ajar et Folon ».- *Le Monde*.- n°11347, 24 juillet 1981.- p. 12.
- (580) GALEY Matthieu.- « Le montreur de marionnettes ».- *L'Express*.- n°1722, 16-22 juillet 1981.- p. 30.
- (581) GARCIN Jérôme.- « Derrière le masque ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2795, 9-16 juillet 1981.- p. 25.
- (582) GARY Romain.- « Un démenti de Romain Gary ».- *Le Monde des livres*.- n°9596, 28 novembre 1975.- p. 18.
- (583) « Goncourt, couronne pour un inconnu : Ajar ».- *Le Figaro*.- 18 novembre 1975.- p. 1, 28.

- (584) J.J.- « Un curieux Ajar : l'inconnu du Goncourt refuserait le prix ».- *Le Figaro*.- 21 novembre 1975.- p. 28.
- (585) MOGUI Jean-Pierre.- « Le lauréat avait répondu d'avance à nos questions ».- *Le Figaro*.- 18 novembre 1975.- p. 28.
- (586) MORDILLAT Gérard.- « Ajar : "Je" est peut-être un autre (Gary) ».- *Libération*.- n°41, 1^{er} juillet 1981.- p. 19.
- (587) MORDILLAT Gérard.- « Ajar, Gary, Pavlowitch : Pour qui sonne le gag ? ».- *Libération*.- n°43, 3 juillet 1981.- p. 19.
- (588) « La "mort" d'Émile Ajar ».- *Le Monde*.- n°11329, 3 juillet 1981.- p. 32.
- (589) NOSART Jacques.- « Le petit jeu de la devinette ».- *Le Figaro*.- 18 novembre 1975.- p. 28.
- (590) « Pavlowitch a bien "grillé" Romain Gary ».- *Le Matin de Paris*.- n°1354, 3 juillet 1981.- p. 28.
- (591) PAVLOWITCH Paul.- « Quand Émile Ajar décrochait le Goncourt ».- *Lire*.- septembre 1981.- p. 62-66.
- (592) PIATIER Jacqueline.- « Les Prix littéraires ».- *Le Monde*.- n°9587, 18 novembre 1975.- p. 1, 25.
- (593) PIATIER Jacqueline.- « Une mystification littéraire : la mort d'Émile Ajar ».- *Le Monde*.- n°11328, 2 juillet 1981.- p. 1, 20.
- (594) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Les prix 1975 : sous le signe de l'exigence ».- *Le Monde des livres*.- n°9602, 5 décembre 1975.- p. 21.
- (595) POIROT-DELPECH Bertrand.- « À Apostrophes : Gary avait bien choisi son Ajar ».- *Le Monde*.- n°11331, 5-6 juillet 1981.- p. 11.
- (596) POIROT-DELPECH Bertrand.- « Ajar alias Gary : la liberté nécessaire ».- *Le Monde des livres*.- n°11335, 10 juillet 1981.- p. 15 et 17.
- (597) PONS Anne.- « Ajar malgré le passe-montagne ».- *Le Point*.- n°166, 24 novembre 1975.- p. 177.
- (598) PORTES Florence.- « Un dernier masque pour Gary-Ajar ».- *Paris-Match*.- n°2126, 22 février 1990.- p. 3-5.
- (599) PRASTEAU Jean.- « Ajar : la fin du feuilleton ».- *Le Figaro*.- 22-23 novembre 1975.- p. 1, 22.

- (600) PRIAL Frank J.- « Gary Won '75 Goncourt Under Pseudonym "Ajar" ».- *New York Times*.- 2 juillet 1981.- p. 11.
- (601) PUDLOWSKI Gilles.- « La mystification : Émile Ajar a-t-il assassiné Romain Gary ? ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2795, 9-16 juillet 1981.- p. 23-24.
- (602) ROBICHON Jacques.- « Le 73^e prix Goncourt ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2508, 24-30 novembre 1975.- p. 16.
- (603) SAINT-BRIS Gonzague.- « Gros-câlin c'est peut-être Michel Cournot ».- *France-Soir*.- 4 octobre 1974.- p. 17.
- (604) SOREL Alexandre.- « Vous avez dit Ajar ? ».- *L'Express*.- n°1273, 1-7 décembre 1975.- p. 53-54.
- (605) SPIRE Arnaud.- « La deuxième mort de Romain Gary ».- *L'Humanité*.- 2 juillet 1981.- p. 9.
- (606) SPITERI Gérard.- « La proie pour l'ombre ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2508, 24-30 novembre 1975.- p. 16.
- (607) TOURNIER Michel.- « Émile Ajar : un feu de paille qui dure ».- *Paris-Match*.- n°1558, 6 avril 1979.- p. 46-47.
- (608) TOURNIER Michel.- « Émile Ajar ou la vie derrière soi ».- *Le Vol du Vampire : Notes de lecture*.- Paris : Gallimard, 1983.- p. 340-355.- (Idées ; 485).
- (609) NN .- « La version Gary du mythe Ajar ».- *Le Monde*.- n°11337, 12-13 juillet 1981.- p. 8.

3.6. Mort de Romain Gary

- (610) BARBANELL Josh.- « Ordered to be famous ».- *New York Times*.- n°44786, 3 décembre 1980.- p. 11.
- (611) BOISDEFFRE Pierre de.- « Pour saluer Romain Gary ».- *Le Figaro*.- n°11279, 9 décembre 1980.- p. 2.
- (612) BONA Dominique.- « SMRT, Romain Gary et l'image de la mort ».- *Montherlant et le suicide*.- Paris : Éditions du Rocher, 1988.- p. 169-178.- (Les Cahiers du Rocher).
- (613) BOSQUET Alain.- « Lettre à un aviateur ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°317, 4 décembre 1980.- p. 17.

- (614) DEMING Angus, SULLIVAN Scott.- « Romain Gary's surprise ending ».- *Newsweek*.- 15 décembre 1980.- p. 59.
- (615) EZINE Jean-Louis.- « Le suicide est-il un genre littéraire ? ».- *Les Nouvelles littéraires*.- n°2766, 11-18 décembre 1980.- p. 60.
- (616) LECLERQ Gérard.- « Romain Gary ou la vie en première ligne ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°317, 4 décembre 1980.- p. 16-17.
- (617) « M. Romain Gary ».- *The Times*.- n°60793, 4 décembre 1980.- p. 19.
- (618) NEUHOFF Éric.- « La fraternité des suicidés ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°321, 9 décembre 1980.- p. 30.
- (619) PIATIER Jacqueline.- « Le suicide de Romain Gary : un "picaro" généreux ».- *Le Monde*.- n°11149, 4 décembre 1980.- p. 1, 15.
- (620) « Romain Gary commits suicide at 66 ».- *The Times*.- n°60792, 3 décembre 1980.- p. 8.
- (621) « Romain Gary is Dead ; Novelist Shot in Head, Apparently a Suicide ».- *New York Times*.- n°44786, 3 décembre 1980.- p. 1, 11.
- (622) « Romain Gary Said Death Was Not Tied to Ex-Wife ».- *New York Times*, 4 décembre 1980.- p. 7.
- (623) ROUART Jean-Marie.- « Romain Gary : la mort du samouraï ».- *Le Quotidien de Paris*.- n°316, 3 décembre 1980.- p. 32.
- (624) SAVIGNEAU Josyane.- « Les funérailles de Romain Gary : hommage à un soldat ».- *Le Monde*.- n°11155, 11 décembre 1980.- p. 27.
- (625) SIMON Jean, Général.- « Hommage à Romain Gary ».- *Espoir*.- n°34, mars 1981.- p. 45-46.
- (626) « Suicide de Romain Gary ».- *Le Figaro*.- n°11274, 3 décembre 1980.- p. 1, 32.

4. Critique sur l'œuvre de Romain Gary

4.1. Livres, thèses et recueils de critique

(627) ABDELJAOUAD Firyel.- *Les figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar : Ou comment le vif saisit le mort.*- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2002.- 610 p.

(628) ABDELJAOUAD Firyel, HANGOUËT Jean-François, LABOURET Denis, dir.- *Signé Ajar.*- Jaignes : La Chasse au Snark, 2004.- 232 p.- (Études Romain Gary I).

(629) ABDELJAOUAD Firyel.- « *Les Racines du ciel* » de Romain Gary.- Paris : Gallimard, 2009.- 242 p.- (Foliothèque ; 166).

(630) AUDI Paul.- *L'Europe et son fantôme.*- Paris : Éditions Léo Scheer, 2002.- 288 p.- (Manifeste).

(631) AUDI Paul.- *La fin de l'impossible : Deux ou trois choses que je sais de Gary.*- Paris : Christian Bourgois éditeur, 2005.- 154 p.

(632) AUDI Paul.- *Je me suis toujours été un autre : Le paradis de Romain Gary.*- Paris : Christian Bourgois éditeur, 2007.- 294 p.

(633) BAYARD Pierre.- *Il était deux fois Romain Gary.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1990.- 128 p.- (Le texte rêve).

(634) BOISEN Jørn.- *Un Picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman.*- Odense : Odense University Press, 1996.- 354 p.

(635) DEGOULET Miguel.- *Étude sur « La Vie devant soi », Émile Ajar/Romain Gary.*- Paris : Ellipses, 2008.- 112 p.- (Résonances).

(636) HANGOUËT Jean-François et AUDI Paul, dir.- *Romain Gary.*- Paris : *Les Cahiers de l'Herne*, 2005.- 364 p.

(637) KRITZMAN Lawrence D., éd.- *Auschwitz and After : Race, Culture, and « the Jewish question » in France.*- New York/Londres : Routledge, 1995.- 336 p.

(638) LECARME-TABONE Éliane.- « *La Vie devant soi* » de Romain Gary (Émile Ajar).- Paris : Gallimard, 2005.- 256 p.- (Foliothèque ; 128).

- (639) MARGUERON Daniel.- « Entre deux littératures : Romain Gary ».- *Tahiti dans toute sa littérature : Essai sur Tahiti et ses îles dans la littérature française de la découverte à nos jours*.- Paris : L'Harmattan, 1989.- p. 313-316.
- (640) OBERGÖKER Timo.- *Écritures du non-lieu : Topographies d'une impossible quête identitaire, Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*.- Frankfurt am Main : Peter Lang Publishing, 2005.- 398 p.
- (641) ÖSTEMAN Anne-Charlotte.- *L'Utopie et l'ironie : Étude sur Gros Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*.- Stockholm : Almqvist et Wiksell International, 1994.- 204 p.- Thèse de littérature générale : Université de Stockholm, 1994.
- (642) PAWLOSKI Adam.- *Séries temporelles en linguistique avec l'application à l'attribution de textes : Romain Gary et Émile Ajar*.- Paris : Honoré Champion, 1998.- 322 p.- (Travaux de linguistique quantitative ; 62).
- (643) PÉPIN Jean-François.- *L'Humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*.- Paris : L'Harmattan, 2001.- 324 p.
- (644) PÉPIN Jean-François.- *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*.- Paris : L'Harmattan, 2003.- 236 p.- (Le Corps en question).
- (645) PITON Véronique.- *De Romain Gary à Émile Ajar, quelle coupure, quelle répétition : Gary ou l'amour du gorgonzola*.- [s.l.] : [s.n.] : 1992.- 388 p.- Thèse de Doctorat : Paris VIII-Jussieu, 1992.
- (646) POIER-BERNHARD Astrid.- *Romain Gary, das brennende Ich : Literaturtheoretische Implikationen eines Pseudonymspiels*.- Tübingen : Niemeyer, 1996.- 220 p.
- (647) POIER-BERNHARD Astrid.- *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*.- Frankfurt am Main : Peter Lang Publishing, 1999.- 300 p.
- (648) RENARD Paul, dir.- « Romain Gary - Émile Ajar *Éducation Européenne* et *La Vie devant soi* ».- *Roman 20-50 ; Revue d'étude du roman du XX^e siècle*.- Lille 3 : n°32, décembre 2001.
- (649) ROSSE Dominique.- *Romain Gary et la modernité*.- Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa, 1995.- 194 p.
- (650) ROUMETTE Julien, dir.- *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*.- Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.- 290 p.- (Littératures ; 56).

- (651) ROUMETTE Julien.- *Étude sur La Promesse de l'aube de Romain Gary*.- Paris : Ellipses, 2006.- 160 p.- (Résonances).
- (652) RUSZNIEWSKI-DAHAN Myriam.- *Romanciers de la Shoah : Si l'écho de leur voix faiblit*.- Paris : L'Harmattan, 1999.- 240 p.- (Critiques littéraires).
- (653) SACOTTE Mireille, dir.- *Romain Gary et la pluralité des mondes*.- Paris : Presses Universitaires de France, 2002.- 190 p.
- (654) SACOTTE Mireille, dir.- *Romain Gary écrivain-diplomate*.- Paris : Ministère des Affaires étrangères/adpf, 2003.- 136 p.
- (655) SACOTTE Mireille.- « *La Promesse de l'aube* » de Romain Gary.- Paris : Gallimard, 2006.- 272 p.- (Foliothèque ; 138).
- (656) SACOTTE Mireille, éd.- *Romain Gary, Émile Ajar, Légendes du je : Récits, romans*.- Paris : Gallimard, 2009.- 1428 p.
- (657) SAID KADHIM Walaia.- *Le Thème de la Résistance dans la littérature française : Analyse thématique de quelques œuvres de Vercors, Romain Gary, Jean-Louis Bory, Jean-Paul Sartre, Armand Salacrou et André Malraux*.- [s.l.] : [s.n.] : 1990.- 335 p.- Thèse de Doctorat : Université de Caen, 1990.
- (658) SCHOOLCRAFT Ralph.- *Romain Gary : The Man Who Sold his Shadow*.- Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002.- 214 p.
- (659) SPIVEY Ted R.- « Man's Divine Rootedness in the Earth : Romain Gary's major fiction ».- *The Journey beyond Tragedy : A Study of Myth and Modern Fiction*.- Orlando : University Press of Florida, 1980.- 192 p.- p. 126-138.

4.2. Articles critiques utilisés

- (660) BAYARD Pierre.- « Gary/Ajar : une double figure de la dépendance d'écriture ».- *Figures de la dépendance autour d'Albert Memmi/Colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la direction de Catherine Duchamp-Leroux.- Paris : Presses Universitaires de France, 1991.- 286 p.- (Les Champs de la santé).- p. 229-245.
- (661) BAYARD Pierre.- « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance ».- *Revue des sciences humaines*.- tome LXXXVI, n°222, avril-juin 1991.- p. 103-120.
- (662) BÉHAR Henri.- « Ironie tragique ».- *Europe*.- n°630, 1981.- p. 190-191.

- (663) BELLE-ISLE Francine.- « Autobiographie et analyse : Là où le rêve prend corps ».- *Études littéraires*.- vol.17, n°2, automne 1984.- p. 371-380.
- (664) BELLOS David.- « Ce que Momo veut dire : La mémoire de la Shoah dans *La Vie devant soi* de Romain Gary ».- *Perspectives, revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*.- n°6, 1999.- p. 55-66.
- (665) BELLOS David.- « The New Frontier : The Human Utopia of Romain Gary ».- *Nowhere is Perfect : French and Francophone Utopias/Dystopias/John West-Sooby*, dir.- Newark : University of Delaware Press, 2008.- 252 p.- p. 152-167.
- (666) BENHAMOU Stéphane.- « À Nice Romain Gary parcouru par son lecteur même ».- *Topo Livres*.- n°16, juin 2005.- p. 11-13.
- (667) BLOT Jean.- « The Jewish Novel in France ».- *European Judaism*.- vol.5, n°1, hiver 1970-1971.- p. 8-10.
- (668) BOISEN Jørn.- « La Sémiotique du Portrait ».- *Orbis Literarum*.- n°48, 1993.- p. 14-38.
- (669) BOISEN Jørn.- « La conception du temps chez Romain Gary ».- *Revue Romane*.- n°29-2, 1994.- p. 51-70.
- (670) BOORSCH Jean.- « Romain Gary ».- *Yale French Studies*.- n°8, 1951.- p. 51-55.
- (671) BOURGEADE Pierre.- « Romain Gary : *Vie et mort d'Émile Ajar* ».- *La Nouvelle Revue Française*.- n°345, 1 octobre 1981.- p. 140-141.
- (672) BRAESTER Marlina.- « "Ce qui ne se laisse énoncer" : Des jeux de langage ironiques ».- *Semiotica*.- 1995, vol.107.- p. 292-306.
- (673) CATONNÉ Jean-Marie.- « Écrivains faussaires ».- *Quai Voltaire, revue littéraire*.- n° 4, hiver 1992.- p. 117-122.
- (674) COSTA-GAVRAS.- « J'ai essayé d'être fidèle à sa personnalité ».- *Le Magazine littéraire*.- n°429, mars 2004.- p. 73.
- (675) DAY Leroy T.- « Gary-Ajar and the Rhetoric of Non-Communication ».- *The French Review*.- vol. 65, n°1, octobre 1991.- p. 75-83.
- (676) DAYAN ROSENMAN Anny.- « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary ».- *Les Temps modernes*.- n°568, novembre 1993.- p. 30-54.

- (677) DAYAN ROSENMAN Anny.- « Madame Rosa, Monsieur Salomon ou "les lois de la nature" chez Romain Gary ».- *Champ psychosomatique*.- n°50, 2008.- p. 19-35.
- (678) DÉON Michel.- « C'était un écorché vif ».- *Le Magazine littéraire*.- n°429, mars 2004.- p. 72.
- (679) FAESSEL Sonia.- « Simenon, Gary : deux lectures du mythe de Tahiti ».- *Travaux de littérature*.- n°X, 1997.- p. 379-395.
- (680) GAUDIARD Alice.- « Romain Gary : Didascalies d'une œuvre et d'une vie ».- *Liberté*.- 227, vol.38, n°5, octobre 1996.- p. 74-88.
- (681) GROS Bernard.- « Défense et illustration de l'homme : L'œuvre de Romain Gary ».- *Livres de France*.- 18^e année, n°3, mars 1967.- p. 10-14.
- (682) KAIL Andrée M.F.- « Le symbole dans *Les Racines du Ciel* ».- *The French Review*.- vol.32, n°1, octobre 1958.- p. 38-43.
- (683) KAUFFMANN Judith.- « La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident.- *Études littéraires* (Université Laval).- vol. 17, n°1, avril 1984.- p. 71-94.
- (684) KAUFFMANN Judith.- « L'humour (juif), arme des désarmés ».- *Imaginaire et inconscient*.- n°15, 2005.- p. 93-104.
- (685) KILLEEN Marie-Chantal.- « Étude de la glose dans *Gros-câlin*, ou : le devenir-python chez Romain Gary ».- *Dalhousie French Studies*.- n°55, été 2001.- p. 127-141.
- (686) LALANDE Bernard.- « Ajar : Pour une lecture de *La Vie devant soi* ».- *Le Français dans le monde*.- n°158, janvier 1981.- p. 37-40, 57-59.
- (687) LARAT Fabrice.- « Gaulliste romanesque ».- *Espoir*.- n°120, novembre 1999.- p. 31-38.
- (688) LEHRMANN Charles C.- *L'élément juif dans la littérature française*, t. II, de la Révolution à nos jours.- Paris : Albin Michel, 1961.- 219 p.- p. 198-205.
- (689) LEROY Claude.- « Le carnaval des impostures : le mythe de Tahiti selon Romain Gary ».- *Quel Scandale !*/Marie Dollé, dir.- Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.- p. 105-118.
- (690) LEVY Clara.- « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française ».- *Sociétés contemporaines*.- n°44, 2001.- p. 75-90.

- (691) LORIAN Alexandre.- « Les raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar ».- *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*.- t.14, printemps 1987.- p. 120-145.
- (692) LUSHENKOVA Anna.- « La Réinvention de l'Homme par l'art et le rire : *Les Enchanteurs* de Romain Gary ».- *Écrivains franco-russes*/Murielle Lucie Clément, dir.- Amsterdam : Rodopi, 2008.- 236 p.- p. 141-150.
- (693) LUSTIG Bette H.- « Émile Ajar Demystified ».- *The French Review*.- vol. LVII, n°2, décembre 1983.- p. 203-212.
- (694) MCKEE Rebecca Jane.- « The Symbolic Imagination of Romain Gary ».- *Maynooth Review*.- vol. 6, n°2, mai 1982.- p. 60-71.
- (695) MOORES Pamela M.- « L'enfance chez Jules Vallès et Romain Gary : révolte et renaissance ».- *Le Champ littéraire 1860-1900 : Études offertes à Michael Pukenham*.- Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1996.- 346 p.- p. 331-341.
- (696) MOREAU Jean A.- « Le langage devant soi ».- *Critique*.- tome XXX, n°342, novembre 1975.- p. 1197-1199.
- (697) NACHIN Claude.- « L'art de la cachette : Crypte et création dans l'œuvre de Romain Gary ».- *Cahiers Confrontation*.- n°18, automne 1987.- p. 85-94.
- (698) NEWMAN Anthony.- « Les débuts romanesques de Gary et d'Ajar ».- *Le Français dans le monde*.- n°211, août-septembre 1987.- p. v-vi.
- (699) NOUSS Alexis.- « L'identité coupable : L'œuvre de Romain Gary ».- *Identités narratives : mémoire et perception*.- Montréal : Presses Université Laval, 2002.- p. 21-33.
- (700) OATES Joyce Carol.- « Success and the Pseudonymous Writer : Turning Over a New Self ».- *New York Times Books Review*.- 6 décembre 1987.
- (701) PEREZ Christophe.- « Mémoire et mythologie dans l'œuvre de Romain Gary ».- *Le Temps de la mémoire : Soi et les autres*/Danièle Bohler, Gérard Peylet, dir.- Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.- 420 p.- p. 107-116.
- (702) PERROT-CORPET Danielle.- « Vieillir barbare : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* (1975) ou la chute de l'Empire Romain (Gary) ».- *Éros, blessures et folie : détresse du vieillir*/Alain Montandon, dir.- Clermont-Ferrans : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.- 392 p.- p. 347-368.
- (703) PONCE Ileana Cabrera.- « Examen succinct d'un problème pratique de traduction : l'équivalence ».- *META, Journal des traducteurs*.- vol.33, n°4, décembre 1988.- p. 586-588.

- (704) RANDAL Jonathan C.- « Literary Hoax Enlivens Parisian Summer ».- *The Washington Post*.- 6 juillet 1981.- p. 1.
- (705) RASSON Luc.- « Se contenter de l'à-peu-près : Romain Gary ».- *L'Écrivain et le dictateur : Écrire l'expérience totalitaire*.- Paris : Imago, 2008.- p. 141-151.
- (706) ROUGON-SKRIABINE Joëlle.- « Romain Gary ou le Raja élimé ».- *Annales médico-psychologiques*.- 20 janvier 1992.- p. 503-506.
- (707) ROUMETTE Julien.- « Romain Gary ou l'événement à tout prix ».- *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*/Pierre Glaudes, Helmut Meter, éd.- Frankfurt am Main : Peter Lang, 2008.- p. 231-253.
- (708) SCHOOLCRAFT Ralph.- « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary ».- *Premiers romans, 1945-2003*/Marie-Odile André, Johan Faerber, dir.- Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.- p. 139-146.
- (709) SUNGOLOWSKY Joseph.- « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary : De l'ambiguïté à la transparence symbolique ».- *Études littéraires*.- vol. 26, n°1, été 1993.- p. 111-127.
- (710) TISON BRAUN Micheline.- « *Les Voix du silence* interprété par Romain Gary ».- *La Revue des Lettres Modernes*.- n°1219-1228, 1995.- p. 133-136.
- (711) TODOROV Tzvetan.- « The Labor of Love ».- *The Partisan Review*.- vol.LXIV, n°3, été 1997.- p. 375-383.
- (712) TODOROV Tzvetan.- « Le siècle de Romain Gary ».- *Mémoire du bien, tentation du mal : Enquête sur le siècle*.- Paris : Robert Laffont, 2001.- p. 233-246.
- (713) WARDI Charlotte.- *Le Juif dans le roman français, 1933-1948*.- Paris : A.G. Nizet, 1972.- 268p.- p. 188, 192, 254, 257.
- (714) WARDI Charlotte.- « Le génocide des juifs dans la fiction romanesque française : 1945-1970 ; Une expression originale : *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary ».- *Digraphe*.- n°25, printemps 1981.- p. 215-225.
- (715) WARDI Charlotte.- *Le Génocide dans la fiction romanesque*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1986.- 182 p.- (PUF Écriture).
- (716) WEST-SOOBY John.- « Romain Gary et le goût du paradoxe : l'exemple de *Clair de femme* et de *La Vie devant soi* ».- *Studi Francesi*.- n°107, mai-août 1992.- p. 307-313.

4.2. Colloques et journées d'études

- (717) *Géographies de Romain Gary*.- Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 26-27 mai 2000.
- (718) *Romain Gary : un écrivain de frontière*.- Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 17 mars 2002.
- (719) *Colloque Romain Gary, écrivain-diplomate*.- Palais des affaires étrangères, Paris, 2 février 2002.
- (720) *Signé Ajar*.- Université de la Sorbonne, Paris, 6 mars 2004.
- (721) *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*.- Université Toulouse-le Mirail, Toulouse, 3-4 mai 2007.
- (722) *Les écritures du corps chez Romain Gary, Journée d'études doctorales*.- Université Paris 7-Diderot, Paris.- 15 mai 2009.

5. Corpus critique

5.1. Ouvrages généraux utilisés

- (723) AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne.- *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*.- Paris : Nathan, 1997.- 128 p.- (128 ; Lettres et sciences sociales).
- (724) AMOSSY Ruth, ROSEN Elisheva.- *Les Discours du cliché*.- Paris : SEDES/CDU, 1982.- 160 p.
- (725) AUTHIER Jacqueline.- « Paroles tenues à distance ».- *Matérialités discursives*, Colloque des 24, 25, 26 avril 1980.- Université Paris X.- Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981.- p. 127-142.
- (726) BAKHTINE Mikhaïl.- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.- Paris : Gallimard, 1970.- 476 p.- (Tel ; 70).
- (727) BARTHES Roland.- « Pour un statut sémiologique du personnage ».- *Poétique du récit*.- Paris : Seuil, 1977.- 185 p.- (Points).- p. 115-180.
- (728) BARTHES Roland.- *Œuvres complètes, tome 3*.- Paris : Seuil, 1995.- 1074 p.

- (729) BARTHES Roland.- « Proust et les noms propres ».- *Nouveaux Essais critiques.- Œuvres complètes, tome 2.*- Paris : Seuil, 1994.- p. 1368-1376.
- (730) BERGSON Henri.- *Le Rire.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1995.- 160 p.- (Quadrige ; 11).
- (731) BOYER Alain-Michel.- *La Paralittérature.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- 128 p.- (Que sais je ? ; 2673).
- (732) DEROY Louis.- *L'Emprunt linguistique.*- Paris : Société d'édition Les Belles Lettres, 1980.- 492 p.
- (733) ESCARPIT Robert.- *L'Humour.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1981.- 128 p.- (Que sais-je ? ; 877).
- (734) GENETTE Gérard.- *Fiction et diction.*- Paris : Seuil, 1991.- 158 p.- (Poétique).
- (735) GUILBERT Louis.- *La Créativité lexicale.*- Paris : Librairie Larousse, 1975.- 286 p.- (Larousse Université, Collection Langue et langage).
- (736) HAMON Philippe.- *Poétique du récit.*- Paris : Seuil, 1977.- 190 p.
- (737) HAMON Philippe.- *Du descriptif.*- Paris : Hachette, 1993.- 246 p.- (Hachette supérieur).
- (738) HAMON Philippe.- *L'Ironie littéraire.*- Paris : Hachette, 1996.- 160 p.- (Hachette Supérieur).
- (739) JANKÉLÉVITCH Vladimir.- *L'Ironie.*- Paris : Flammarion, 1964.- 192 p.
- (740) ROBERT Marthe.- *Roman des origines et origines du roman.*- Paris : Gallimard, 2004.- 364 p.
- (741) STAROBINSKI Jean.- *L'Œil vivant.*- Paris : Gallimard, 1999.- 310 p.- (Tel ; 301).

5.2. Études sur l'imaginaire

- (742) BACHELARD Gaston.- *L'Air et les Songes.*- Paris: José Corti, 1998.- 352 p.- (Le Livre de Poche, Biblio essais).
- (743) BACHELARD Gaston.- *La Poétique de la rêverie.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1984.- 188 p.- (Quadrige ; 62).
- (744) BACHELARD Gaston.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- 220 p.- (Quadrige ; 24).

- (745) BACHELARD Gaston.- *La Terre et les rêveries de la volonté*.- Paris : José Corti, 1992.- 410 p.- (Rien de commun).
- (746) BACHELARD Gaston.- *La Terre et les rêveries du repos*.- Paris : José Corti, 1992.- 384 p.- (Les Massicotés ; 10).
- (747) BARTHES Roland.- *Mythologies*.- Paris : Seuil, 1957.- 256 p.
- (748) BAUDRILLARD Jean.- *La Société de consommation : Ses mythes, ses structures*.- Paris : Denoël, 1991.- 324 p.- (Folio essais ; 35).
- (749) CAILLOIS Roger.- *Le Mythe et l'homme*.- Paris : Gallimard, 1972.- 186 p.- (Collection Idées).
- (750) CASTARÈDE Jean.- *Le Luxe*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1992.- 128 p.- (Que sais-je ? ; 2687).
- (751) ELIADE Mircea.- *Le sacré et le profane*.- Paris : Gallimard, 1965.- 90 p.- (Folio essais ; 32).
- (752) ELIADE Mircea.- *Aspects du mythe*.- Paris : Gallimard, 2005.- 256 p.- (Folio essais ; 100).
- (753) MOLES Abraham et Eberhard WAHL.- « Kitsch et objets ».- *Communications*.- n°13, 1969.- p. 105-129.
- (754) MOLES Abraham.- *Le Kitsch, l'art du bonheur*.- Paris : Maison Mame, 1971.- 232 p.
- (755) PEREC Georges.- *Penser/Classer*.- Paris : Hachette, 1985.- 184 p.
- (756) ROUDAUT Jean.- *Les Villes imaginaires dans la littérature française*.- Paris : Hatier, 1990.- 194 p.
- (757) SANSOT Pierre.- *Poétique de la ville*.- Paris : Klincksieck, 1973.- 422 p.
- (758) TISSERON Serge.- *Comment l'esprit vient aux objets*.- Paris : Aubier, 1999.- 231 p.
- (759) VEILLON Dominique.- *Vivre et survivre en France, 1939-1947*.- Paris : Payot, 1995.- 372 p.

5.3. Images de l'étranger dans les littératures européennes

(760) AFFERGAN Francis.- *Exotisme et altérité*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1987.- 296 p.- (Sociologie d'aujourd'hui).

(761) CHEVREL Yves.- *La Littérature comparée*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1989.- 128 p.- (Que sais-je ; 499).

(762) ESCARPIT Robert.- « La vision de l'étranger comme procédé d'humour ».- *Connaissance de l'étranger : Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*.- Paris : Marcel Didier, 1964.- 528 p.- (Études de littérature étrangère et comparée).- p. 240-246.

(763) HUVOS Kornel.- « Vers un renouveau du "mirage américain" dans les lettres françaises ».- *The French Review*.- vol.XLVII, n°2, décembre 1973.- p. 291-301.

(764) JEUNE Simon.- *De F.T. Graindorge à A.O. Barnabooth : Les Types américains dans le Roman et le Théâtre français (1861-1917)*.- Paris : Didier, 1963.- 522 p.- (Études de littérature étrangère et comparée ; 44).

(765) KHATIBI Abdelkébir.- *Figures de l'étranger dans la littérature française*.- Paris : Denoël, 1987.- 214 p.

(766) MOURA Jean-Marc.- *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*.- Paris : Honoré Champion, 1998.- 482 p.- (Bibliothèque de littérature générale et comparée ; 14).

(767) MOURA Jean-Marc.- *L'Europe littéraire et l'ailleurs*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1998.- 220 p.- (Littératures européennes).

(768) PEYRE Henri.- « Mirages franco-américains ».- *Connaissance de l'étranger : Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*.- Paris : Marcel Didier, 1964.- 528 p.- (Études de littérature étrangère et comparée).- p. 374-384.

(769) RULAND Richard.- *America in Modern European Literature : From Image to Metaphor*.- New York : New York University Press, 1976.- 198 p.

(770) SIMON Jean.- « L'Amérique telle que l'ont vue les romanciers français (1917-1937) ».- *Études anglaises*.- n°1, 1937.- p. 498-520.

5.4. Histoire et civilisation américaines

- (771) ADAMS SCHMIDT Dana.- « GI Dogs a Problem in Redeployment ».- *New York Times*.- 1^{er} août 1945.- p. 8.
- (772) BACHARAN Nicole.- *Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*.- Bruxelles : Complexe, 1994.- 336 p.- (Questions au XX^e siècle).
- (773) BAYLON Daniel.- *L'Amérique mythifiée : Le Reader's Digest de 1945 à 1970*.- Paris : Éditions du C.N.R.S./Presses Universitaires du Mirail, 1989.- 321 p.
- (774) BEAUVOIR Simone de.- *L'Amérique au jour le jour, 1947*.- Paris : Gallimard, 1997.- 540 p.- (Folio ; 2943).
- (775) BODY-GENDROT Sophie, BORDAT Francis, FRAU-MEIGS Divina.- *Le Crime organisé à la ville et à l'écran, États-Unis, 1929-1951*.- Paris : Armand Colin, 2001.- 220 p.
- (776) BOORSTIN Daniel.- *The Image or What Happened to the American Dream*.- Harmondsworth : Penguin Books, 1963.- 320 p.
- (777) CAZAUX Yves.- *Le Rêve américain, de Champlain à Cavalier de La Salle*.- Paris : Albin Michel, 1988.- 544 p.
- (778) CHARYN Jerome.- *New York, Chronique d'une ville sauvage*.- Paris : Gallimard, 1994.- 176 p.- (Découvertes Gallimard).
- (779) FINE David, éd.- *Los Angeles in fiction : A collection of essays*.- Albuquerque : University of Mexico Press, 1984.- 306 p.
- (780) GHORRA-GOBIN Cynthia.- *Los Angeles : Le Mythe américain inachevé*.- Paris : CNRS éditions, 2002.- 312 p.
- (781) GOUSSOT Michel.- *Les Grandes Villes américaines*.- Paris : Armand Colin, 2000.- 192 p.- (Géographies).
- (782) GUTWIRTH Jacques.- *L'Église électronique : La Saga des télévangélistes*.- Paris : Bayard éditions, 1998.- 314 p.- (Actualité).
- (783) « L'Invention de l'Amérique ».- *Europe*, n°756, avril 1992.- 177 p.
- (784) JACQUIN Philippe, ROYOT Daniel, WHITFIELD Stephen.- *Le Peuple américain : Origines, immigration, ethnicité et identité*.- Paris : Seuil, 2000.- 576 p.

- (785) JACQUIN Philippe, ROYOT Daniel.- *Le Mythe de l'Ouest : L'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière.- Autrement.-* octobre 1993.- 250 p.- (Série Monde, Hors Série ; 7).
- (786) KASPI André.- *États-Unis 68 : L'Année des contestations.-* Bruxelles : Complexe, 1988.- 192 p.- (La Mémoire du siècle).
- (787) KUISEL Richard.- *Le Miroir américain.-* Paris : Lattès, 1996.- 294 p.
- (788) LACORNE Denis, RUPNIK Jacques, TOINET Marie-France, dir.- *L'Amérique dans les têtes : Un siècle de fascination et d'aversion.-* Paris : Hachette, 1986.- 310 p.- (Hachette littérature).
- (789) LACROIX Jean-Michel, CAZEMAJOU Jean, éd.- *La Guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine (1961-1973).-* Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991.- 200 p.
- (790) LEDRU Raymond.- *La Jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : Ampleur et impact de la contestation dans les années 60.-* Paris : Didier érudition, 1991.- 502 p.
- (791) LÉVY Claude.- *Les minorités ethniques aux États-Unis.-* Paris : Ellipses, 1997.- 160 p.- (Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne).
- (792) LOYER Emmanuelle.- *Paris à New York : Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947.-* Paris : Grasset et Fasquelle, 2005.- 500 p.
- (793) MÉLANDRI Pierre.- *Histoire des États-Unis depuis 1865.-* Paris : Nathan, 2000.- 350 p.
- (794) MESSADIÉ Gérard.- *Requiem pour Superman : La crise du mythe américain.-* Paris : Robert Laffont, 1988.- 312 p.- (Essais).
- (795) *New York 1940-1950 : Terre promise et corne d'abondance : L'emblème du « rêve américain ».-* Paris : Autrement, 1995.- p. 40.
- (796) PAUWELS Marie-Christine.- *Le Rêve américain.-* Paris : Hachette, 1997.- 157 p.- (Hachette Supérieur).
- (797) PINÇONNAT Crystel.- *New York, mythe littéraire français.-* Genève : Droz, 2001.- 326 p.- (Histoire des idées et critique littéraire ; 390).
- (798) « Polish Boy Mascot, 12, To Stay at Least 6 Months ».- *New York Times.-* 29 juillet 1945.- p. 17.

- (799) ROBERTSON James Oliver.- *American Myth, American Reality*.- New York : Hill and Wang, 1980.- 398 p.
- (800) ROYOT Daniel, BOURGET Jean-Loup, MARTIN Jean-Pierre.- *Histoire de la culture américaine*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1993.- 648 p.
- (801) ROYOT Daniel.- *L'Humour et la culture américaine*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1996.- 294 p.- (Perspectives anglo-saxonnes).
- (802) SAINT-JEAN-PAULIN Christiane.- *La Contre-Culture*.- Paris : Autrement, 1997.- 226 p.- (Collection Mémoires ; 47).
- (803) SALEBAN Ibrahim.- *Le Rêve américain et la condition humaine dans l'œuvre de Ralph Ellison*.- [s.l.] : [s.n.], 1986.- 230 p.- Thèse de troisième cycle : Paris III, 1986.
- (804) « Southland ».- *Los Angeles Times*.- 11 novembre 1968.- p. 2.
- (805) TOCQUEVILLE Alexis de.- *De la démocratie en Amérique I*.- Paris : Gallimard, 2006.- 640 p.
- (806) TURNER Frederick Jackson.- *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1963.- 328 p.
- (807) « Vietnam Protesters Plan to Burn Dog on Campus ».- *Los Angeles Times*.- 8 novembre 1968.- p. 24.
- (808) ZWANG Annie.- *Les États-Unis et le monde : rapports de puissance (1898-1998)*.- Paris : Ellipses, 2000.- 142 p.

5.5. Littérature et culture américaines

- (809) ASTRE Georges-Albert et HOARAU Albert-Patrick.- *Univers du western*.- Paris : Seghers, 1973.- 423 p.
- (810) BALDWIN James.- *Chronique d'un pays natal*.- Paris : Gallimard, 1973.- 220 p.- (Du monde entier).
- (811) BALDWIN James.- *La Prochaine fois, le feu*.- Paris : Gallimard, 1996.- 144 p.- (Folio ; 2855).
- (812) BAZIN Hervé.- « Mort d'Humphrey Bogart ».- *Le Goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain dans « Les Cahiers du cinéma »*/Antoine de Baecque, dir.- Paris : 2001, Cahiers du cinéma.- p. 42-47.

- (813) BERRET Anthony J.- « Huckleberry Finn and the minstrel show ».- *American Studies*.- vol. 27, n°2, automne 1986.- p. 37-49.
- (814) BOUJUT Michel, dir.- « Europe Hollywood et retour ».- *Autrement*, n°79, avril 1986.
- (815) CHALAYE Sylvie.- *Du Noir au nègre : L'image du Noir au théâtre (1550-1960)*.- Paris : L'Harmattan, 1998.- 454 p.- (Images Plurielles).
- (816) CHANDLER Raymond.- *Le Grand Sommeil*.- Paris : Gallimard, 2008.- 336 p.- (Folio policier ; 13).
- (817) CIEUTAT Michel.- *Les Grands Thèmes du cinéma américain*.- Paris : Éditions du Cerf, 1988.- 350 p.
- (818) CIMENT Michel.- *Le Crime à l'écran : Une histoire de l'Amérique*.- Paris : Gallimard, 2002.- 192 p.- (Découvertes Gallimard ; 139).
- (819) ELLISON Ralph.- *Invisible Man*.- Londres : Penguin Books, 1997.- 480 p.
- (820) GUÉRIF François.- *Le Film noir américain*.- Paris : Denoël, 1999.- 414 p.
- (821) KEROUAC Jack.- *Les Clochards célestes*.- Paris : Gallimard, 2002.- 384 p.- (Folio ; 565).
- (822) KEROUAC Jack.- *Sur la route*.- Paris : Gallimard, 2001.- 448 p.- (Folio ; 766).
- (823) LENBURG Jeff.- *The Encyclopedia of Animated Cartoons*.- New York : Facts of File, 1991.- 446 p.
- (824) LESUEUR Daniel.- *L'Histoire du disque et de l'enregistrement sonore*.- Chatou : Les Éditions Carnot, 2004.- 176p.- 176 p.
- (825) LINDBERG Gary.- *The Confidence Man in American Literature*.- New York : Oxford University Press, 1982.- 320 p.
- (826) LONDON Jacques.- *La Route*.- Paris : Phébus, 2001.- 192 p.- (Libretto ; 62).
- (827) MELVILLE Herman.- *Le Grand Escroc*.- Paris : Éditions de Minuit, 1984.- 414 p.- (Points)
- (828) MOLOU Patrick.- *Le Livre d'or de la chanson traditionnelle américaine*.- Alleur : Marabout, 1996.- 384 p.
- (829) MORIN Edgar.- *Les Stars*.- Paris : Galilée, 1984.- 246 p.

- (830) MOULINOUX Nicole, ROUBEROL Jean, éd.- *Lectures de « Huckleberry Finn »*.- Rennes : Presses Universitaires de Rennes/Fondation William Faulkner, 1995.- 208 p.- (Études américaines).
- (831) PASSEK Jean-Loup, dir.- *Dictionnaire du cinéma*.- Paris : Larousse, 1995.- 2392 p.
- (832) STYRON William.- *Les Confessions de Nat Turner*.- Paris : Gallimard, 1998.- 538 p.- (Folio ; 1425).
- (833) TOLL Robert C.- *Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*.- New York : Oxford University Press, 1974.- 310 p.
- (834) TWAIN Mark.- *The Complete Short Stories of Mark Twain*/Charles Neider, éd.- New York : Doubleday & Company : 1957.- 676 p.
- (835) TWAIN Mark.- *Œuvres*.- Paris : Robert Laffont, 1990.- 164 p.- (Bouquins).
- (836) TWAIN Mark.- *Les Aventures de Tom Sawyer*.- Paris : Gallimard, 2002.- 204 p.- (Folio Junior ; 449).
- (837) TWAIN Mark.- *Les Aventures de Huckleberry Finn*.- Paris : Gallimard, 1999.- 390 p.- (Folio Junior ; 230).

INDEX

A

Abdeljaouad, Firyel..... 83, 168, 178, 222,
223, 344, 388
Abernathy, Ralph 351
Affergan, Francis..... 173
Afrique 140, 219, 238, 301, 304, 306, 310,
350, 388
Afrique du Sud 344
Ainsa, Fernando 72
Alabama 332
Algérie..... 344
Allemagne 30, 78, 180, 203, 232, 346,
347, 360
Alpert, Hollis 273
Amossy, Ruth 84, 162, 167, 232, 309
Andes 174, 225
André, Bourin..... 68, 357, 379, 413
Angkor Vat..... 386
Angleterre..... 139
Annakin, Ken 272
Antarctique..... 327
Antilles 88
Arabie Saoudite 206, 391, 395
Arbuckle, Fatty..... 300
Arden..... 322, 325
Arden, Elizabeth..... 292
Arizona..... 99, 102, 103, 183, 347, 358
Arkansas..... 80, 406
Armstrong, Louis 372
Ascona..... 411
Aspen 400, 401, 406
Astre, Georges-Albert 28
Atatürk, Kemal 94
Athènes..... 156
Audi, Paul.... 15, 25, 66, 69, 273, 406, 431
Auschwitz..... 83, 84, 222, 343
Authier, Jacqueline..... 161, 315

B

Babylonie 174
Bacall, Lauren 38, 44, 284
Bacharan, Nicole 302, 303, 330, 333, 334,
339

Bachelard, Gaston 17, 20, 26, 56, 95, 101,
119, 120, 126, 183, 184, 337, 339, 380
Baez, Joan..... 248, 273
Bagget, Lynne..... 296
Bakhtine, Mikhaïl 43, 137, 138
Baldwin, James 311
Bâle..... 143, 359
Balkans 203
Banana Islands 385
Bangkok..... 191
Banky, Vilma..... 299
Barnes, Joseph 246
Barthes, Roland.... 41, 132, 271, 277, 316
Baruch, Bernard..... 79
Basie, Count..... 372
Bataan 91
Batista, Fulgencio 224
Baudrillard, Jean 119
Bayard, Pierre 114
Baylon, Daniel 59
Bazin, Hervé 51
Beatty, Warren 273
Beauvoir, Simone de..... 379
Beecher Stowe, Harriet 311
Bel Air 325, 352
Bellos, David ... 15, 25, 66, 122, 135, 284,
371
Bénarès 242
Benoît, Pierre 154, 168
Bergman, Ingrid..... 287
Bergson, Henri..... 43, 179, 284
Berkeley..... 96, 217
Berlin 208, 308, 309
Berlitz 143
Berne..... 211
Berret, Anthony J..... 312, 313
Berthod, Claude 415
Bethléem..... 92, 308
Betty, Warren..... 352
Beverly Hills 112, 322, 325, 327, 331, 338
Bing, Rudolf 378
Birmingham 332
Black Muslims 351
Blasco Ibañez, Vicente 393
Blaustein, Julian..... 273
Blum-Byrnes..... 37

- Body-Gendrot, Sophie373
 Boeing 116, 185
 Bogart, Humphrey.. 38, 40, 44, 45, 48, 49,
 51, 52, 53, 108, 134, 275
 Bolivie.....209
 Bombay192
 Bondy, François293
 Boorstin, Daniel . 153, 155, 156, 170, 171,
 172
 Bordat, Francis373
 Boskovic, Theodora369
 Bostel, Honoré272
 Boston93
 Bouddha167
 Bougainville, Louis Antoine de169
 Bow, Clara299
 Boyer, Alain-Michel164
 Bradford, William154
 Brando, Marlon 170, 277, 315
 Bridges, Beau273
 Broadway 192, 382, 383
 Bronx99, 383
 Brooklyn363, 382
 Bruebeck, Dave372
 Buchenwald99, 100, 307
 Buchman, Franck263
 Budapest.....344
 Buick36, 132
 Bulgarie.....204, 205, 209
- C**
- C.I.A. 85, 87, 89, 218, 341, 342
 Cadillac 112, 115, 128, 130, 131, 155,
 185, 188, 204, 326
 Caillois, Roger114
 Caire.....157
 Calcutta307, 385, 386
 Californie 16, 101, 102, 104, 105, 106,
 107, 173, 325, 331, 332, 347, 358, 399
 Camus, Albert30
 Canfield, Cass 140, 141, 224, 225, 282
 Cannes.....14, 272, 274
 Capone, Al 40, 54, 285, 358, 359, 373,
 374, 375, 376, 408
 Caraïbes87
 Cardin, Pierre242
 Carmichael, Stockeley.....337, 351
 Carrare286
 Carson327
- Cash, Johnny 372
 Castarède, Jean 115
 Catonné, Jean-Marie..... 226, 227
 Central Park 98
 Cézanne, Paul 295
 Chalaye, Sylvie..... 312
 Chaliapine, Fedor 214
 Chancel, Jacques..... 273
 Chandler, Raymond 44
 Chaplin, Charlie..... 41, 55, 298, 300, 371,
 428
 Chardin, Teilhard de 98
 Charles, Ray 345, 346
 Charleston..... 302
 Charyn, Jerome..... 377
 Chessman, Caryl..... 344
 Chevrolet 326
 Chicago.....45, 268, 322, 333, 373
 Chine 165, 191
 Christ92, 172, 223, 344, 387
 Christian, Fletcher 170
 Churchill, Winston 232
 Ciment, Michel 287
 Cincinnati 401
 Cinquième Avenue 94, 225, 383
 Citroën 130
 Clair, René..... 88
 Clark, Bruce D..... 273
 Cléry 129
 Coates-Smith, Michael 273
 Coca-Cola 148, 149, 150, 168
 Coldwater Canyon 103
 Columbia Studios 93
 Compton 327
 Congo 209, 249, 344, 389
 Conklin, Chester 300
 Connor, Bull 332
 Cook, Elisha 134
 Cooper 25, 26
 Cooper, Fenimore 24, 25, 28, 30
 Cooper, Gary 39, 50, 51, 52, 204, 257,
 272, 281, 294, 300, 358, 376, 387, 388,
 407, 411, 413, 414, 430, 431
 Corée20, 196, 222, 331, 387, 407
 Corregidor 91
 Cortez, Ricardo..... 40, 299
 Cranton 327, 328, 329
 Crawford, Joan 290
 Crockett, Davy..... 252
 Cuba212, 213, 214, 215, 344, 393

Cukor, George 273, 288
 Curwood, James Oliver 25

D

Dada, Idi Amin 211
 Dai, Bao..... 391
 De Niro, Robert 297
 DeMille, Cecil B. 42, 270, 298
 Détroit 309, 329, 330, 334, 344, 347
 DeWitt, General John L. 347
 Dickens, Charles..... 284, 314
 Dickenson, Angie 352
 Diem, Ngo Dinh 391, 392
 Disney, Walt..... 55, 362
 Disneyland..... 103, 107, 172, 173, 198
 Djibouti 395
 Douglas, Anne 272
 Douglas, Kirk 272
 Dubois, W.E.B. 302
 Dumaine, Alexandre..... 232
 Duncan, Lee 35
 Durand, Gilbert..... 166
 Dutourd, Jean 274
 Duvallier, François 224
 Dylan, Bob 248, 372, 408, 410

E

East River 98, 379, 382
 Egan, Richard 295
 Einstein, Albert..... 62, 84, 393
 Eliade, Mircea 27, 73, 242
 Ellington, Duke 372
 Ellis Island..... 99
 Ellison, Ralph 319
 Empire State Building 383
 Espagne 307
 Essen 146
 Europe .. 17, 19, 25, 31, 32, 35, 37, 56, 60,
 72, 78, 80, 82, 84, 91, 94, 99, 112, 115,
 117, 118, 128, 148, 154, 169, 197, 212,
 213, 224, 233, 287, 301, 307, 308, 309,
 319, 357, 359, 364, 366, 371, 389, 431

F

F.B.I. 253, 254, 255, 351, 422
 Faessel, Sonia 168
 Fanfan-la-Tulipe..... 371

Far West..... 24, 25, 27, 29, 30, 31
 Faulkner, William 44, 314
 Favre Le Bret, Robert 272
 Felsette, Robert 234
 Ferdinand le Taureau 362
 Ferrari 286
 Fields, W.C. 279, 280, 294, 295, 300, 371,
 428
 Fine, David 104
 Fleischer, Richard 292
 Florey, Robert 272
 Floride..... 79, 105, 106, 107, 173, 418
 Flynn, Errol 39, 40, 42, 295, 298, 299, 300
 Fonteyn, Margot 292
 Ford 49
 Ford, John 272, 358
 Forrestal, James 213
 France .. 13, 18, 19, 25, 32, 35, 37, 58, 59,
 74, 75, 77, 98, 102, 108, 113, 117, 120,
 121, 125, 147, 218, 230, 231, 232, 233,
 243, 250, 272, 284, 287, 304, 320, 323,
 361, 364, 411, 418, 429, 430
 Frankenheimer, John..... 352
 Frau-Meigs, Divina..... 373
 Fulbright, J. William 80

G

Gabin, Jean 298
 Gable, Clark..... 37, 297, 300
 Gallatz..... 82
 Gandhi 245
 Gange..... 242
 Garbo, Greta 277
 Gardner, Ava 290, 295
 Garland, Judy 290
 Garran, Gabriel 384
 Garson, Greer 38
 Gauguin, Paul 146, 147, 169
 Gaulle, Charles de..... 140, 234
 Genève 203, 217
 George Town 161
 Ghorra-Gobin, Cynthia 105, 325
 Gibbon, Edward..... 191
 Gilbert, Stuart 140
 Glenn, John 352
 Godard, Jean-Luc..... 168
 Goethe, Johann Wolfgang von..... 245
 Goetz, William..... 295
 Golfe Persique 224

Goodwin, Dick352
 Grable, Betty39, 47, 124, 145
 Graham, Billy256, 257
 Grandma Moses363
 Grant, Cary297, 300
 Grass, Günter240
 Graves, Ralph140
 Grèce156, 172, 307
 Greenwich Village378, 381
 Guam385, 386
 Guatemala160
 Guérif, François44
 Guerra, Ruy273
 Guevara, Che220
 Guggenheim377
 Guinée306
 Guth, Paul108
 Gutwirth, Jacques256

H

Habad209
 Haber, Joyce253, 255, 273
 Haddan .52, 101, 147, 149, 150, 151, 152,
 153, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164,
 166, 174, 176, 177, 178, 192, 206, 210,
 215, 242, 408
 Haendel, Georg Friedrich410
 Hamid, Abdul94, 193
 Hamon, Philippe 107, 135, 136, 160, 167,
 168, 215, 379
 Hangouët, Jean-François ..15, 25, 66, 204,
 273, 370, 406, 431
 Hanoi429
 Harlem 63, 82, 90, 92, 101, 245, 246, 302,
 307, 309, 330, 333, 334, 350, 378, 381
 Hartung, Hans100
 Havre, le35
 Hawaï173
 Hawks, Howard44
 Hays, William287
 Hayworth, Rita286, 290, 299
 Hearst, William Randolph250
 Heidegger, Karl402
 Helsinki217
 Hemingway, Ernest13
Herald Tribune67
 Hergé65
 Herschberg-Pierrot, Anne84, 162, 232,
 309

Heston, Charlton39, 42, 300
 Hilton... 156, 157, 158, 334, 335, 337, 349
 Hiroshima20, 222, 223, 247, 252, 343,
 387
 Hitler28
 Hoarau, Albert-Patrick28
 Hoboken361
 Hoffman, Dustin298
 Hollywood ..14, 16, 35, 37, 38, 41, 42, 54,
 62, 75, 89, 93, 103, 107, 108, 137, 238,
 253, 272, 273, 274, 276, 279, 281, 282,
 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292,
 293, 294, 298, 299, 321, 325, 337, 418,
 423, 429
 Hongrie249
 Honolulu385
 Hoover, John Edgar253
 Hopkins, Gérard140
 Horowitz, Vladimir378
 Huckleberry Finn 311, 312, 313, 368, 369,
 403, 404, 405, 406, 407
 Hudson363
 Hugo, Victor245, 343
 Hungry i371
 Huston, John272, 274, 288
 Huvos, Kornel233, 351

I

Idaho347
 Illery88
 Inde166, 321, 342, 393, 410
 Indiana309, 324
 Iowa226, 228, 255, 412
 Irak211
 Iran164, 166, 174, 193
 Irlande86
 Israël350
 Italie278, 360, 430
 Ivan le Terrible94

J

Jackson, Jess351
 Jacquin, Philippe.. 76, 78, 81, 93, 99, 302,
 303, 347
 Jankélévitch, Vladimir267
 Japon347

Jean Seberg...13, 103, 226, 235, 252, 253,
254, 272, 277, 278, 321, 322, 327, 352,
354, 355
Jean XXIII..... 86
Jelenski..... 25
Jéricho 409, 410
Jeune, Simon 25
Jim Crow 302
Jimenez..... 224
Jones, Christopher 273

K

Kalb, Bernard 196
Kamientz-Podolsk 82
Kaspi, André..... 234, 411
Kauffman, Judith..... 374
Keaton, Buster..... 300
Kennedy, John Fitzgerald 65, 80, 86, 213,
226, 235, 366
Kennedy, Robert..... 318, 351, 352
Kerouac, Jack 375, 376
Khan, Gengis..... 374
King, Martin Luther ...248, 313, 314, 321,
332, 334, 337, 351
King, Zalman..... 273
Kirsch, Robert K. 368
Kitchinew 82
Klarsfeld, Georges..... 411
Kuisel, Richard..... 60, 148
Kynia, Pierre..... 257

L

La Paz..... 108, 209
Labouret, Denis 228
Lacorne, Denis 234
Lake, Veronica 290, 295
Lamar, Heddy..... 299
Lamarr, Heddy 290, 295
Lancaster, Burt 296
Laos 407
Larat, Fabrice 205
Las Vegas107, 162, 266, 285
Laurel Canyon..... 325
Leaf, Munro..... 362
Lecarme, Jacques..... 13, 28
Leigh, Vivian..... 37
Lenburg, Jeff 54
Lerner, Alan Jay 352

Lesueur, Daniel.....92
Levine, Joseph E..... 273
Lévy, Claude.....330
Lewis, Jerry Lee.....372
Life..... 59, 117, 140, 233, 238
Lindberg, Gary.....369
Lindbergh, Charles 77, 93, 252, 279
Little Rock 233, 344
Lofting, Hugh 292
Lombard, Carole 145
London, Jack.....406, 425
Londres 232
Long Island382
Loren, Sophia.....273
Los Angeles 13, 14, 57, 79, 80, 95, 97,
102, 103, 104, 105, 107, 112, 272, 287,
294, 319, 322, 324, 325, 326, 327, 328,
330, 331, 335, 336, 337, 384, 417
Loti, Pierre 168
Louisiane 186
Louxor 157
Loyer, Emmanuelle..... 97

M

M.G.M. 93, 288, 322
M.P.P.D.A. 287
Madagascar 395, 405
Mahomet..... 161, 178
Main Street 192
Maison-Blanche 67, 96, 235, 307, 335
Majorque.....254
Malcolm X..... 351, 354
Malraux, André..... 13, 272, 273
Manhattan 100, 101, 351, 377
Manille..... 385, 386
Mann, Thomas 369
Mansfield, Michael 80
Manson, Charles 252
Mariannes 386
Markham Beach, John 140, 141, 437
Marlowe, Philip 44
Maroc 130, 193
Marshalltown 255, 354
Martin du Gard, Roger 140
Marx, frères 55, 298, 300, 384
Marx, Groucho..... 291, 294, 428
Marx, Harpo..... 84
Massachusetts 84
Matson 173

Maurice, île386
 Maurois, André140
 Maxwell Brownjohn, John141
 May, Karl24, 25, 30
 Mayne Reid, Thomas24, 25
 Mc Intyre, Cardinal264
 McCarthy, Joseph.....80, 250
 McCullers, Carson314
 McLuhan, Marshall.....351
 McQueen, Steve273
 Mélandri, Pierre 117, 211, 358, 391
 Melville, Herman369
 Melville, Hermann425
 Memphis409
 Mercedes130
 Messadié, Gérard128
 Métropole, hôtel 156, 157, 159, 183
 Metropolitan.....377, 378
 Metzger, Anne.....102
 Miami.....107, 400
 Michigan79
 Mickey Mouse54, 55, 56, 172
 Middle West.....255, 354
 Mighty Mouse54, 55, 300
 Milan.....116, 203
 Milwaukee78, 190
 Mississipi344, 369, 392
 Missouri406
 Mitchell, Margaret341
 Mix, Tom292
 Moïse42
 Moldavie82
 Molière.....211
 Molou, Patrick.....373
 Mombassa192
 Monet, Claude.....295
 Mongolie extérieure386
 Monroe, Marilyn286, 295, 431
 Montalbetti, Jean352
 Montana80, 400
 Montfort, Simon de343
 Moorea157
 Moran, George « Bugs »373, 374
 Morin, Edgar288
 Moscou 156, 183, 206, 207
 Mosjoukine, Ivan129, 299
 Moura, Jean-Marc152, 153, 164, 166, 182
 Munich216
 Mururoa172

N

N.A.A.C.P. 227, 302
 Napoléon 151
 Nazareth 374
 Neal, Patricia 294, 295
 Nebraska..... 79
 Népal 154, 174
 Nevada..... 389
 New York ...13, 16, 40, 74, 78, 79, 80, 82,
 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
 103, 104, 105, 106, 112, 122, 135, 191,
 192, 195, 197, 245, 284, 285, 299, 302,
 329, 334, 335, 360, 361, 363, 364, 376,
 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,
 385, 400, 417, 426
 Nice 32, 137, 234
 Nigeria..... 230
 Nin, Anaïs..... 102
 Norvège211
 Nouriev, Rudolf 292
 Nourissier, François..... 317
 Nouvelle-Guinée..... 170
 Nouvelle-Orléans..... 87, 88, 89, 302, 343,
 369

O

O. Henry 366, 368
 O.N.U. 13, 67, 97, 98, 105, 195, 196, 197,
 198, 199, 200, 201, 207, 217, 219, 227,
 245, 246, 247, 249, 344, 365, 372, 373,
 379, 380, 382, 383, 385, 393, 421
 O'Toole, Peter 273
 Océanie..... 230
 Ohio..... 79, 191
 Old Shatterhand 28
 Oldsmobile 128, 326
 Omaha Beach 141
 Oncle Tom..... 311, 313, 314, 424
 Oregon..... 79
 Orient.....19, 23, 140, 158, 167, 180
 Orlando..... 173
 Ouganda 211
 Outpost Drive 103
 Oxford 263, 366

P

Pacific Palisades 325

Pacino, Al 297
 Packard 92, 128, 129
 Page, Anita 299
 Palance, Jack 54
 Palestine 82, 101
 Panthères Noires 252, 253, 254, 351
 Paramount 93, 297
 Paris 14, 43, 44, 97, 98, 117, 122, 125,
 135, 180, 218, 231, 239, 250, 253, 318,
 322, 323, 331, 335, 336, 354, 358, 360,
 363, 377, 380, 395
 Parker, Charlie 409, 410
 Parlo, Dita 299
 Parthénon 157, 173
 Paul VI 257
 Pauwels, Marie-Christine .. 102, 104, 114,
 369
 Pavlowitch, Paul 67
 Payne, John Howard 403
 Peace Corps 226
 Penang 132, 161
 Petkov, Nicolas 204, 205
 Pétrarque, François 319
 Philippines 91
 Pic, André 232
 Pierrot le Fou 45
 Pinçonnat, Crystel 98, 380, 384
 Pittsburgh 401
Playboy 228
 Pluto 55, 300
 Pnom Penh 386
 Point, Fernand 232
 Polanski, Roman 252
 Polynésie 162
 Pondichéry 103
 Portugal 307
 Power, Tyrone 40, 299
 Presley, Elvis 372
 Princeton 366
 Proust, Marcel 403, 408
 Pynchon, Thomas 374

Q

Quang Duc 392

R

Rackley, Alex 351
 Raft, George 51, 54

Rampling, Charlotte 273
 Rawls Jr., Wendell 253, 254
Reader's Digest 59, 60
 Reagan, Ronald 295
 Redford, Robert 273
 Ribbons, Jack 246
 Rintintin 35, 292
 Rivais, Pierre 56
 Robert, Marthe 74
 Robinson, Butch 36, 40, 41, 45
 Robinson, Edward G. 40
 Rockefeller, John D. 116
 Rodriguez, Maxime 154
 Rogers, Will 371
 Rolling Stones 247
 Rolls Royce 147, 155
 Romanoff 103, 274
 Rome 97, 230, 265, 360, 363
 Rooney, Mickey 299
 Roosevelt, Franklin Delano 93, 232
 Roquebrune 102, 278
 Rosen, Elisheva 167
 Rossellini, Roberto 287
 Rothschild 116
 Roudaut, Jean 97
 Roumette, Julien . 122, 135, 223, 238, 284
 Royot, Daniel 76, 78, 81, 93, 99, 302, 303,
 312, 347, 367, 371
 Rubinstein, Arthur 84
 Rupnik, Jacques 234
 Russell, Jane 295
 Russie 165, 213

S

S.D.S. 239, 240, 351
 Sacotte, Mireille 13, 201, 347, 386, 390
 Saint-Germain 103, 145
 Saint-Jean-Paulin, Christiane 248
 Saint-Louis 369
 Salinger, Pierre 352
 Salt Lake City 401
 San Diego 240
 San Francisco 206, 261, 371, 401
 Sanaa 158
 Sansot, Pierre 99, 320, 321, 327, 328, 381
 Santa Monica 310
 Saulieu 232
 Scheuer, Philip K. 273
 Schoolcraft, Ralph 87, 88, 369, 370

Seale, Bobby351
 Seberg, Jean 103, 253, 254, 322, 387, 422
 Ségalen, Victor.....168
 Selznick, David294
 Sennet, Mack.....300
 Sennett, Mack300
 Shakespeare 137, 245, 265, 290, 291, 292
 Shayne, Bob273
 Shirley, Anne113
 Shoah90, 222, 341
 Sierra Leone385
 Sinatra, Frank294, 408, 409
 Singapour191
 Sinibaldi, Fosco.....246
 Sofia204
 Sorbonne366
 Starobinski, Jean246
Stars and Stripes243
 Statue de la Liberté99, 101, 383
 Stevenson, Adlai198
 Stewart, James.....52, 279, 281
 Studebaker128, 132
 Styron, William.....311
 Suisse . 143, 206, 211, 317, 376, 388, 390,
 401, 411
 Sunset Boulevard 103, 112, 295, 298
 Sunset Strip Voir Sunset Boulevard
 Superman54, 128
 Swanson, Gloria298
 Szulc, Tad273

T

Tahiti 77, 107, 154, 157, 159, 162, 163,
 168, 169, 170, 173, 181, 218, 370, 429
 Taj Mahal167
 Tate, Sharon252
 Taylor, Robert297, 300
 Tchad429
 Téhéran385, 386
 Tel-Aviv91
 Tennessee322, 409
 Terry, Paul54
 Tessin411
 Texas 67, 68, 79, 106, 276, 296, 297, 365,
 366, 372, 377, 378
 Thaïlande321
 Thompson, William369
 Thunderbird282, 326
 Till, Emmet333

Tillier, Maurice 274
Time 59, 238
 Times Square..... 191, 382
 Tintin 65
 Tocqueville, Alexis de 57, 112
 Todorov, Tzvetan 347
 Toinet, Marie-France 234
 Tokyo 210
 Toll, Robert C. 368
 Toulon 32
 Touraine 88
 Tournier, Michel..... 168
 Trujillo, Rafael 224
 Truman, Harry 213, 347
 Turner, Frederick 24
 Turner, Lana 295
 Turner, Nat 311
 Turquie 94
 Twain, Mark 311, 312, 366, 367, 368,
 369, 370, 371, 403, 404, 405, 406, 425,
 428
 Twentieth Century Fox 93, 273, 274

U

U.C.L.A. 399
 U.R.S.S.205, 207, 211, 213, 215, 216,
 218, 219, 223, 421
 Ukraine 82
 Universal Studios..... 93, 103
 Uruguay 206
 Ustinov, Peter 273, 288
 Utah 79, 347, 389

V

Valence 232
 Valentino, Rudolph..... 286, 298
 Van Gogh, Vincent 295
 Varsovie 93
 Vienne 94, 232
 Viet Minh 391
 Vietnam13, 20, 80, 213, 221, 239, 240,
 248, 322, 348, 350, 357, 386, 388, 389,
 390, 391, 392, 393, 398, 400, 402, 426,
 430, 432
 Virginie..... 306, 311, 313
 Vogel, Robert 288
 Von Stroheim, Eric 299

W

Walsh, Raoul	295
Warner Brothers	93, 134
Washington	16, 79, 96, 157, 205, 224, 248, 314, 321, 323, 326, 329, 334, 335, 337, 349, 353, 384, 417
Washington, George	90
Watts ...	319, 327, 330, 331, 332, 333, 336
Wayne, John	281
Welch, Raquel	286
Welk, Laurence	409
Welles, Orson	299
Wells, H.G.	168
West Point	91
Whedon, Julia	352
Whitfield, Stephen	76, 78, 81, 93, 99, 302, 303, 347

Wilder, Billy	279, 294, 298
Wilkie, Wendell	93
Wilno	129
Wilson, Earl	255
Winetoo	25, 28, 29
Wurlitzer	92, 93, 383

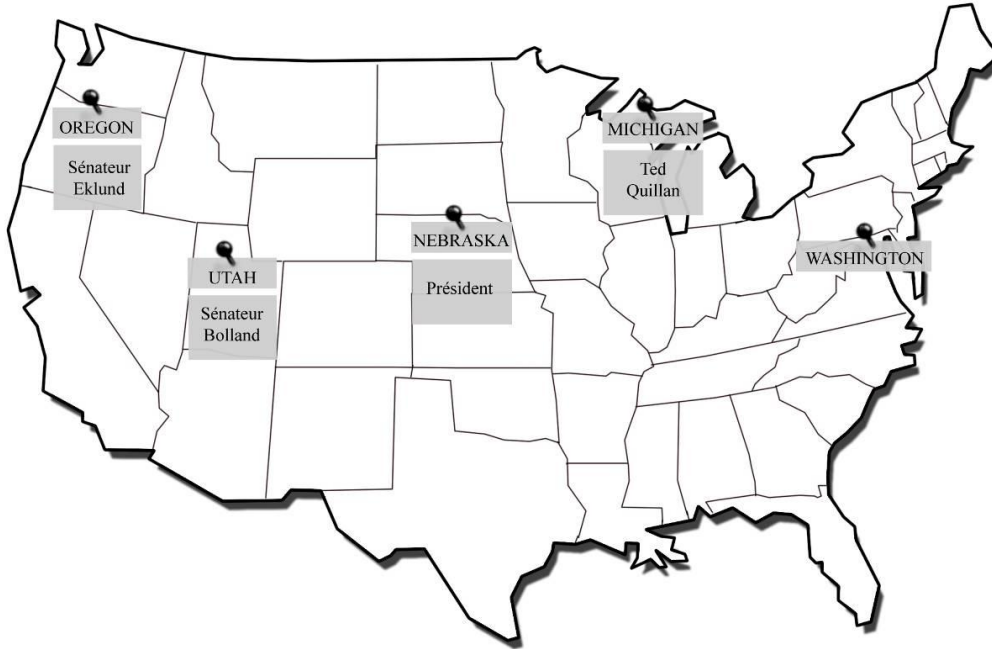
Z

Zangwill, Israel	80
Zanuck, Darryl	274
Zanzibar	192
Zeffirelli, Franco	292
Zermatt	393
Zürich	374
Zwang, Annie	93

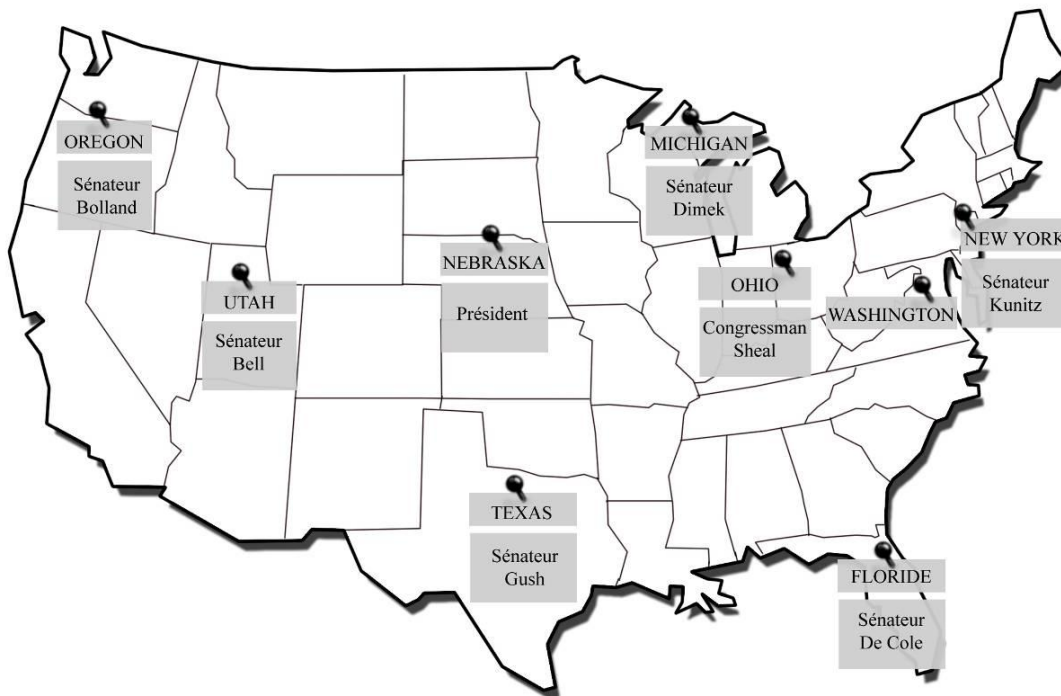
ANNEXES

Annexe 1 : Cartes et plans

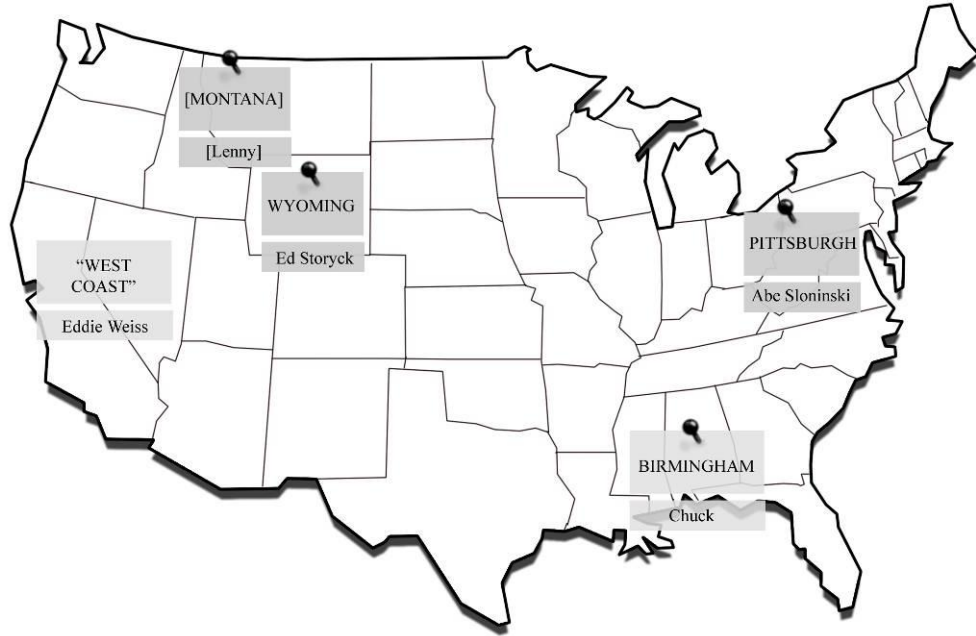
ANNEXE 1.1. LIEU D'ORIGINE DES SÉNATEURS DANS *CHARGE D'ÂME*



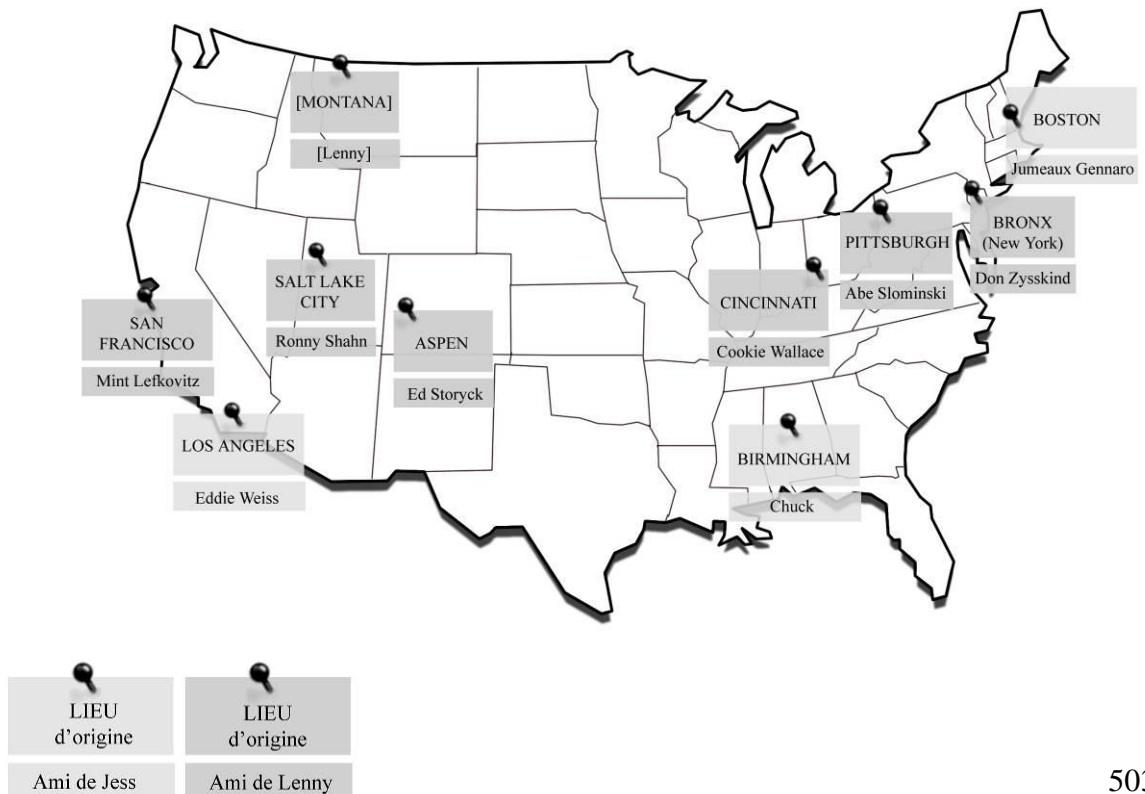
ANNEXE 1.2. LIEU D'ORIGINE DES SÉNATEURS DANS *THE GASP*

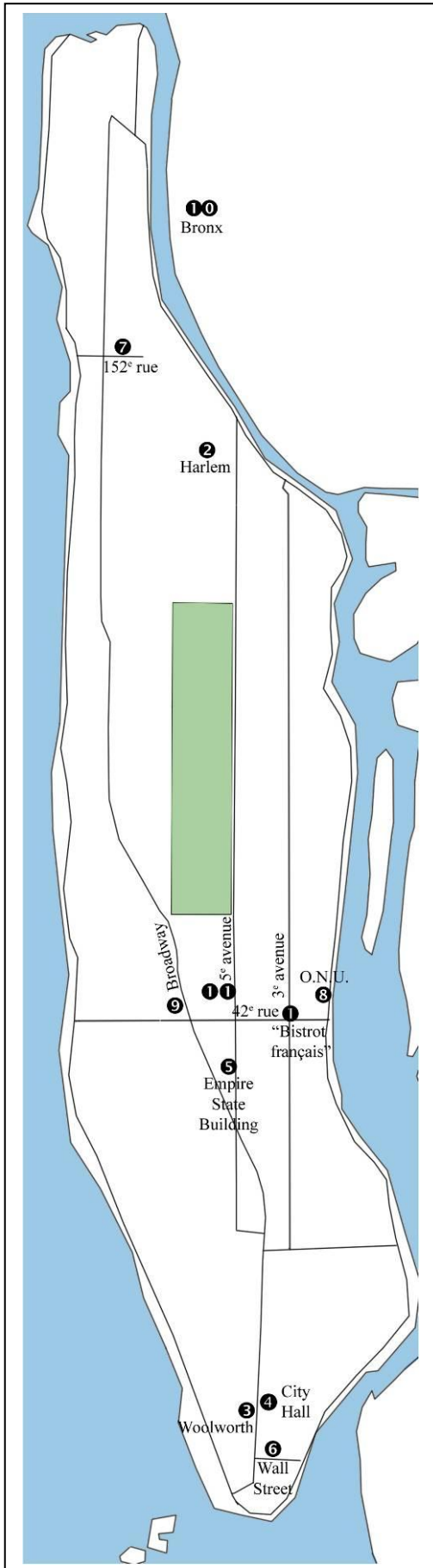


ANNEXE 1.3. LIEU D'ORIGINE DES PERSONNAGES DANS *THE SKI BUM*

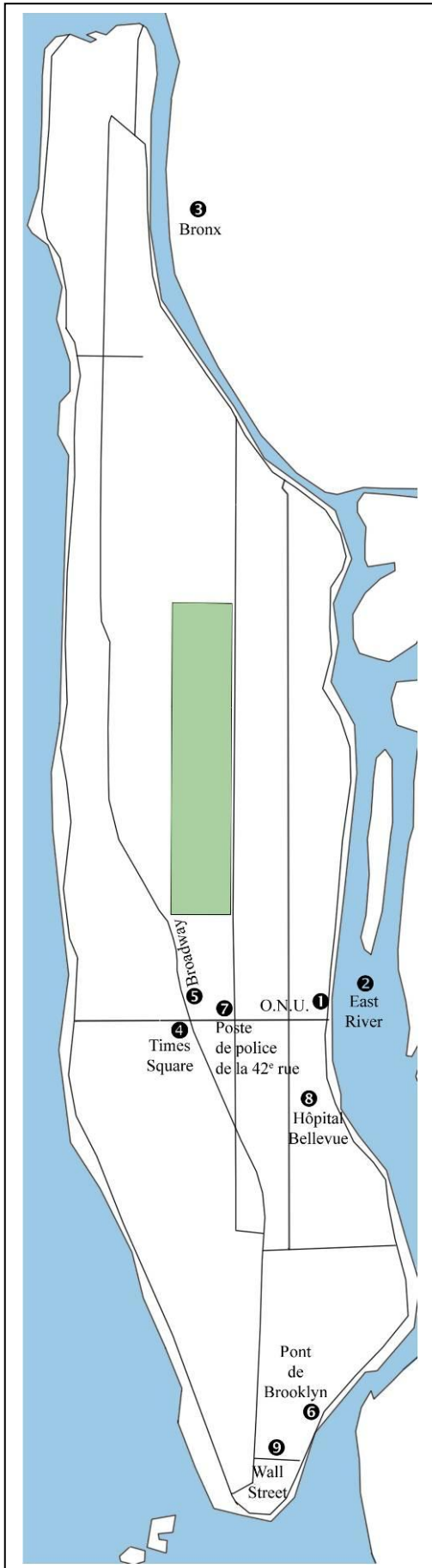


ANNEXE 1.4. LIEU D'ORIGINE DES PERSONNAGES DANS *ADIEU GARY COOPER*



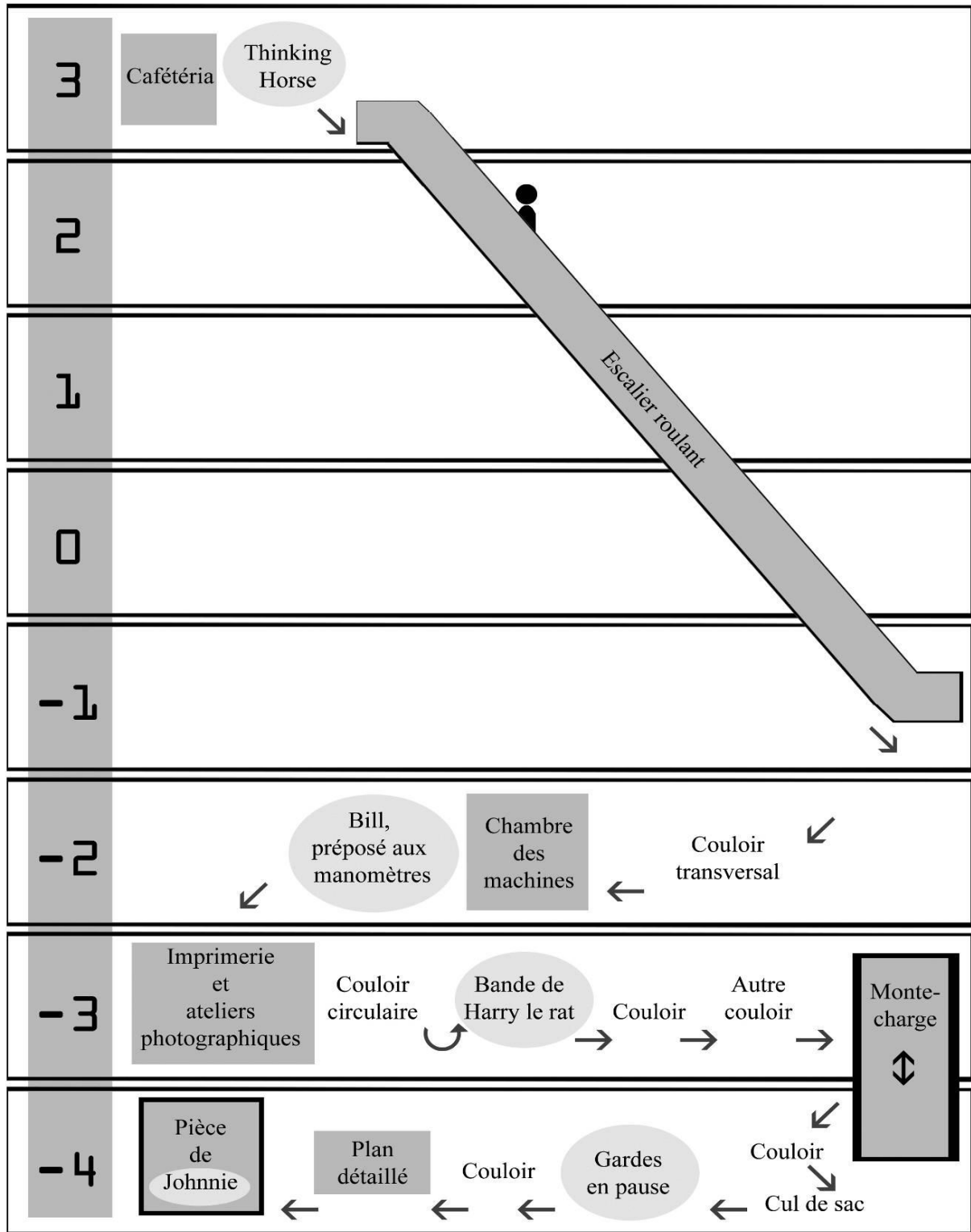
ANNEXE 1.5. NEW YORK DANS *TULIPE*

	LIEU	PREMIÈRE MENTION DANS LE TEXTE
①	Un « bistrot français au coin de la 3 ^e avenue et de la 42 ^e rue »	p. 14
②	Harlem	p. 17
③	Woolworth	p. 86
④	La municipalité de New York	p. 111
⑤	L'Empire State Building	p. 115
⑥	Wall Street	p. 115
⑦	La 152 ^e rue à Harlem	p. 155
⑧	L'O.N.U.	p. 157
⑨	Broadway	p. 165
⑩	Le Bronx	p. 165
⑪	La Cinquième Avenue	p. 165

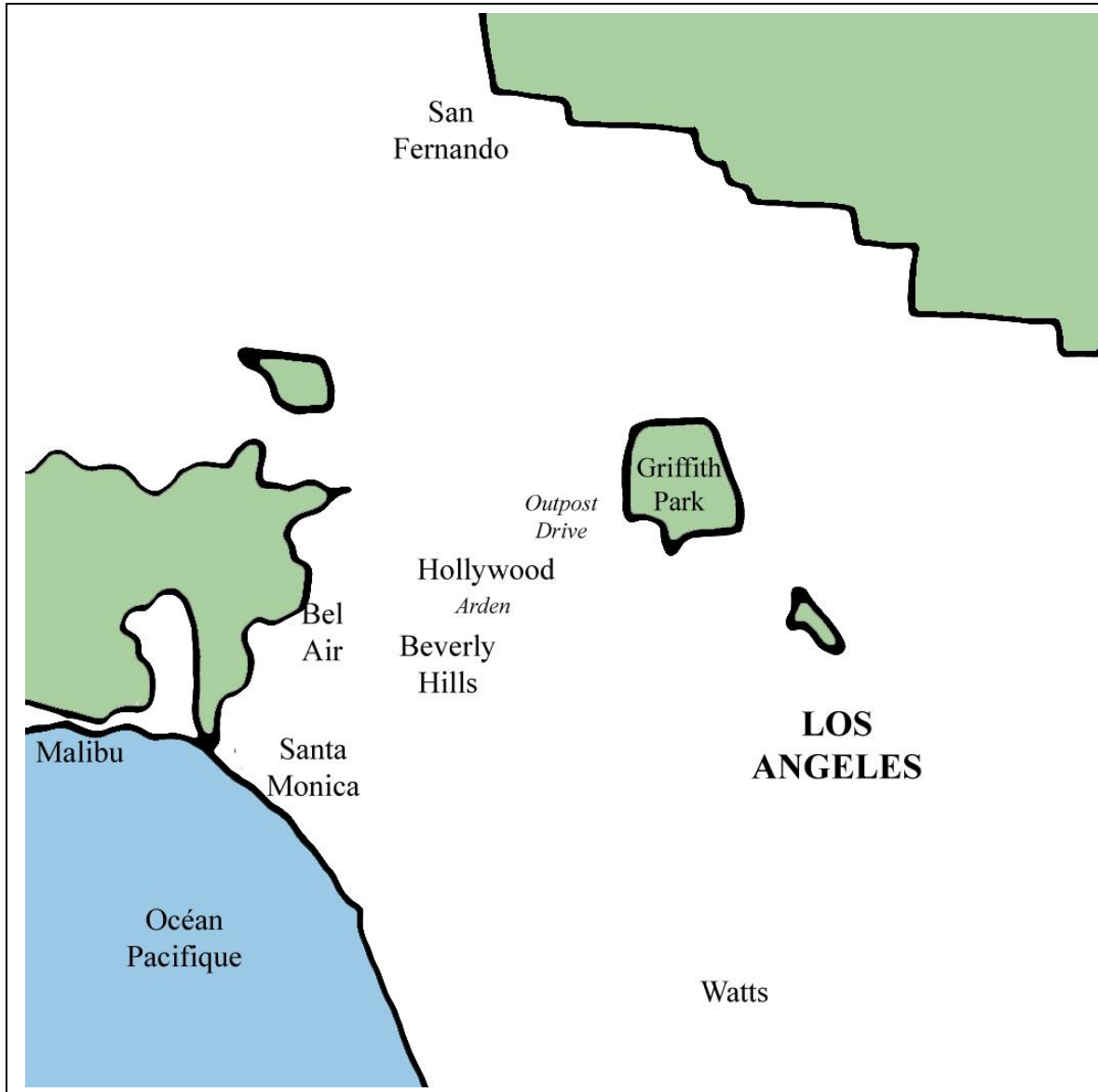
ANNEXE 1.6. NEW YORK DANS *L'HOMME À LA COLOMBE*

	LIEU	PREMIÈRE MENTION DANS LE TEXTE
①	Gratte-ciel de l'O.N.U.	p. 11
②	East River	p. 14
③	Bronx	p. 32
④	Times Square	p. 37
⑤	Broadway	p. 37
⑥	Pont de Brooklyn	p. 38
⑦	Poste de police de la 42 ^e rue	p. 113
⑧	Hôpital de Bellevue	p. 121
⑨	Wall Street	p. 140

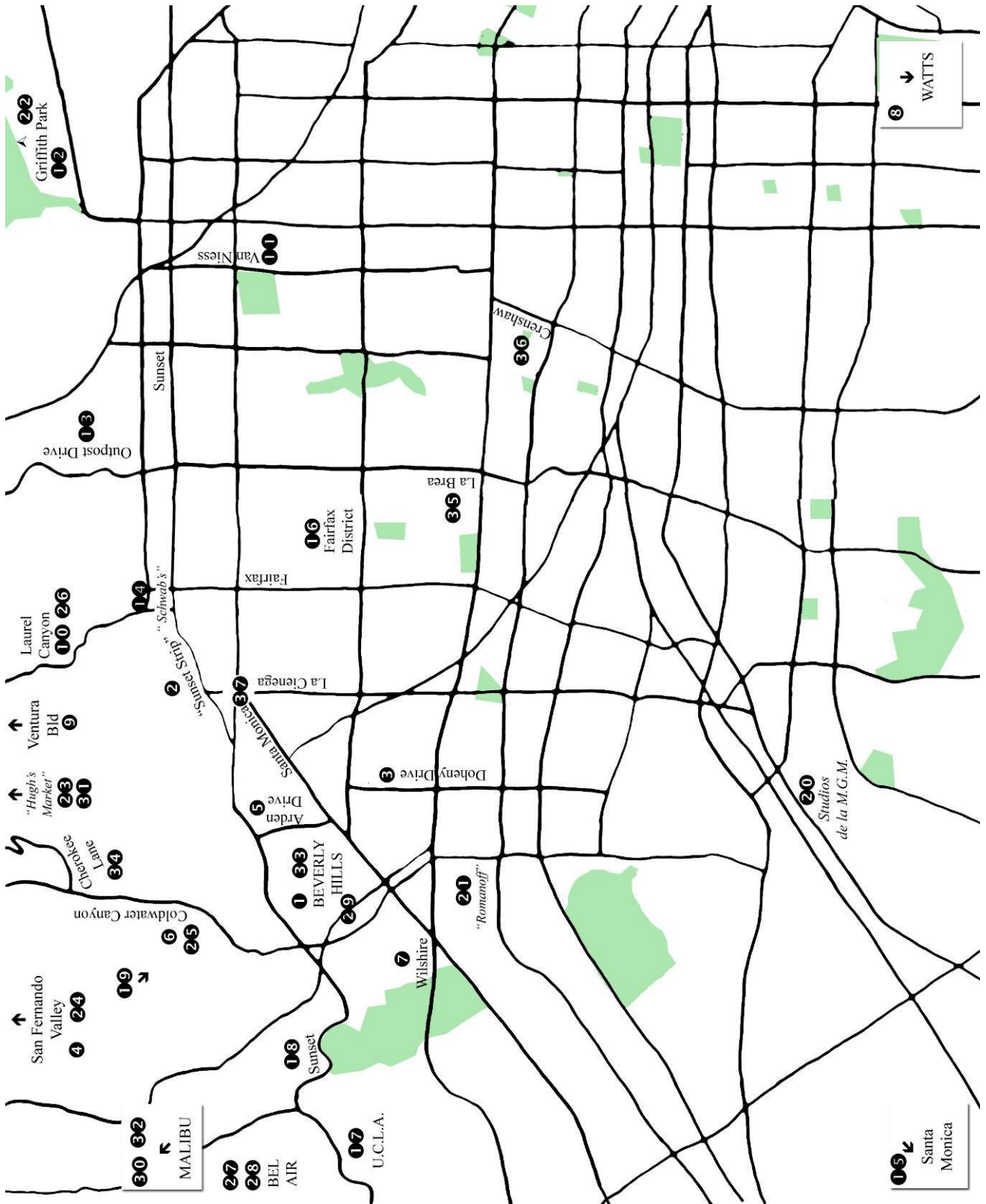
ANNEXE 1.7. LOCALISATION DE LA PIÈCE DE JOHNNIE DANS *L'HOMME À LA COLOMBE*



ANNEXE 1.8. PLAN SIMPLIFIÉ DE LOS ANGELES



ANNEXE 1.9. LOS ANGELES DANS CHIEN BLANC



ANNEXE 1.9. LOS ANGELES DANS *CHIEN BLANC* : LÉGENDE¹

- ❶ **Beverly Hills** (p. 9) ; « j'ai dû faire une heure de course à pieds à travers **Beverly Hills** » (p. 26)
- ❷ Sandy « était parti la veille pour une tournée de célibataire du côté de **Sunset Strip** » (p. 9)
- ❸ « une garce de **Doheny Drive** lui avait fait perdre la tête » (p. 10)
- ❹ Le zoo de Jack Carruthers, dans **San Fernando Valley** » (p. 10, 16)
- ❺ **Arden**, où habite Gary
- ❻ « Je roule à travers **Coldwater Canyon** » (p. 19)
- ❼ « **Wilshire Boulevard**, où il y a des trottoirs » (p. 19)
- ❽ **Watts**, lieu de la révolte
- ❾ « Nous roulons à travers **Ventura Boulevard**,
- ❿ coupons par **Laurel Canyon** » (p. 29)
- ❿❶ « à **Van Niess**, je brûle un feu rouge » (p. 29)
- ❿❷ « nous traversons Hollywood, roulant vers le **Griffith's Park** » (p. 29)
- ❿❸ « mon bureau consulaire à **Outpost Drive** » (p. 29)
- ❿❹ « Je m'arrête **chez Schwab** »² (p. 31)
- ❿❺ « un chenil sans nègres » à **Santa Monica** (p. 31)
- ❿❻ Keys est « au *Pancake's Studio*, dans **Fairfax** » (p. 33)
- ❿❼ « l'**U.C.L.A.** » (University of California - Los Angeles) (p. 44)
- ❿❽ « Je suis le **Sunset Boulevard** vers l'Océan, mais fait brutalement demi-tour et reprends le Coldwater Canyon jusqu'à l'arche de "Noah" Jack Carruthers. » (p. 48)
- ❿❾ Batka « s'était avé échappé du chenil et avait traversé toute la **vallée de San Fernando** et les collines de Beverly pour venir rejoindre les siens » (p. 50)
- ❿❿ Jean « jouait dans *Airport* aux **studios de la M.G.M.** »³ (p. 52)
- ❿❶ « je l'ai invitée à déjeuner **chez Romanoff** »⁴ (p. 62)
- ❿❷ Gary « emmène [Batka] courir au **Griffith's Park** » (p. 112)
- ❿❸ « Sur le chemin du retour, je m'arrête au vieux **Hugh's Market** »⁵ (p. 112)
- ❿❹ « Je me reprends en main et roule vers **San Fernando Valley**. » (p. 113)
- ❿❺ « Je roule à travers les collines, descends **Coldwater** » (p. 121)
- ❿❻ La maison de Stas « enfouie dans la végétation touffue de **Laurel Canyon** » (p. 122)
- ❿❼ Clara, « sa maison de **Bel Air** » (p. 132)
- ❿❽ Réunion dans la « maison d'un producteur à **Bel Air** » (p. 138)
- ❿❾ « nous décidons d'aller au **Bistrot** »⁶ (p. 146)
- ❿❿ « Je roule jusqu'à **Malibu** pour écouter mon frère l'Océan. » (p. 151)

¹ Le plan est centré sur les lieux cités dans *Chien Blanc* et ne comprend donc qu'une infime partie des nombreuses rues que comporte Los Angeles.

² Fameux drugstore qui se tenait au 8024 Sunset Boulevard.

³ Les studios historiques de la Metro Goldwyn Mayer se situaient au croisement de Washington Boulevard et Overland Avenue, à Culver City.

⁴ Restaurant populaire parmi les stars de Hollywood dans les années 40 et 50. Il sera situé au 326 Rodeo Drive, de 1941 jusqu'en 1962, année de sa fermeture. Son propriétaire, également acteur, prétendait appartenir à la famille royale russe. Gary dira dans *La Nuit sera calme* que « Mike Romanoff, le patron du restaurant, [était] célèbre depuis quarante ans comme le fils légitime du tsar Nicolas II, le *tsarevitch*, quoi. Il avait soit-disant échappé au massacre par les bolcheviques et était devenu restaurateur à Hollywood. » (*La Nuit sera calme*.- p. 273.)

⁵ Situé à Van Nuys, au croisement de Ventura Boulevard et Coldwater Canyon.

⁶ « The Bistro Restaurant », ouvert en 1964 au 246 North Canon Drive ; le réalisateur Billy Wilder était l'un de ses investisseurs.

- ❸❶ « les concombres à la russe avec du pain noir que j'ai achetés au **Hugh's Market** » (p. 152)
- ❸❷ Bobby Kennedy « nous invite à venir le voir à **Malibu** chez le metteur en scène Frankenheimer » (p. 153)
- ❸❸ Depuis Paris, Gary pense à « là-bas, très loin, à **Beverly Hills** » (p. 176) ; « Jean me parle depuis **Beverly Hills** » (p. 200) ; « J'arrive à **Beverly Hills** le lendemain matin » (p. 206)
- ❸❹ « Maï meurt le 7 juin à trois heures et demi et nous allons l'enterrer dans **Cherokee Lane** » (p. 207)
- ❸❺ Chez Keys : « Nous descendons **La Brea** » (p. 215)
- ❸❻ « [nous] roulons dans **Crenshaw...** » (p. 215)
- ❸❼ Chien Blanc : « **Au coin de La Cienega et de Santa Monica**, la voiture de police du sergent John L. Sallem chercha à l'écraser » (p. 219)

ANNEXE 2 : ILLUSTRATIONS ET RÉFÉRENCES

ANNEXE 2.1. ARTICLES DU *NEW YORK TIMES* : G.I., CHIENS ET ENFANTS – EN RELATION AVEC LE*GRAND VESTIAIRE***GI DOGS A PROBLEM
IN REDEPLOYMENT****Boy Mascots, a Beer-Drinking
Monkey and Other Animals
Worry Reims Authorities****By DANA ADAMS SCHMIDT**

By Wireless to THE NEW YORK TIMES.

REIMS, France, July 31—The baggage of an army, like the pockets of children, contains many unexpected items not mentioned in regulations, especially if it is an American army waiting to be redeployed, whether to the United States or to the Pacific.

Among them in a vast assembly area at Reims are dog and other animal mascots, boy mascots of all the nationalities of Europe, lethal instruments and trophies ranging from busts of Adolf Hitler to telescopic cameras and assorted vehicles.

Many of these items are mentioned in regulations, which prohibit their presence. But it is said that a division can hide anything, and it is a fair certainty that they will be turning up in the United States in quantity from now on.

A local report has it that there are 20,000 dogs here, or one dog for every eight "dog-faces" (a term, incidentally, which those present do not mind any more than they mind the customary GI).

But this is merely an attempt to keep up with the statistical hyperbole practiced here. If there was one dog for every eighty men, it would still be a lot of dogs and require a lot of barracks, bags and artful anesthetizing to get them aboard ships.

Present also are a beer-drinking monkey named Blodgett who inhabits Camp Boston, a fawn, some goats and Donald and Betty Buck.

Boy mascots keep out of sight around here, but Maj. Gen. Royal B. Lord, commanding the assembly area, had on his desk today a

heated protest from Army authorities at Le Havre demanding that such orphan children be returned to their places of origin.

In Paris on a casual stroll between the Madeleine and the Opéra you can usually see one or two, generally wearing sergeant's stripes. Thus far there is no record of any pound for dog or boy mascots having been established.

No American family should be without its war trophies or side arms when the American Army gets home with its souvenirs and ceggers.

According to regulations, a soldier may mail home seven pounds of trophies. This may be, and is, repeated ad infinitum. Shotguns, and similar large weapons, and knives may be mailed, but explosives, potential and concealed weapons, such as pistols, may not.

Parcels must be approved by the commanding officers. Some souvenir weapons may be turned over to the Army and will eventually be restored to their owners in the United States.

Other acquisitions, including watches, cameras and jewelry, a soldier may take with him in so far as he can get them into his baggage. But liquors, wines, plants, nuts, vegetable seeds, dogs, birds, stamps, coins, feathers and skins of wild birds and animals are taboo. Domesticated skins and feathers are alright, however, the regulations say.

Vehicles are hard to conceal and to date the assembly area command has impounded forty German sedans, fifty small trucks and trailers and a couple of power saws.

**Polish Boy Mascot, 12,
To Stay at Least 6 Months**

By The Associated Press.
WASHINGTON, July 28—Twelve-year-old Joseph Eugene Paremba, the Polish mascot smuggled into this country by the Second Army Division, will get to stay for at least six months, maybe permanently.

Attorney General Tom C. Clark announced today that a six-month visitor's permit had been granted by a special immigration board at New York. In this period investigation will be continued into whether the boy's father may be alive. If he is the youngster will be returned to him.

Joseph has said he saw his mother killed by Germans, but that there is a possibility his father still is living. The boy is now in a Catholic youth home in the suburbs of Philadelphia.

"This youngster has a right to become an American," Mr. Clark said. "If we find he has no relatives in Poland he will be given the status of a permanent resident and after social agencies have investigated backgrounds of families which may wish to adopt him he will be placed in a private home."

« Polish Boy Mascot, 12, To Stay at Least 6 Months ».- *New York Times*.- 29 juillet 1945.- p. 17.

Dana Adams Schmidt.- « GI Dogs a Problem in Redeployment ».- *New York Times*.- 1^{er} août 1945.- p. 8.

ANNEXE 2.2. PUBLICITÉS DU *NEW YORK TIMES* POUR LA CALIFORNIE – EN RELATION AVEC *TULIPE*

THIS SUMMER AND FALL...VACATIONS AGAIN IN

Southern California



Yes, during the coming summer-fall season, Southern California will start welcoming vacationers again. As the flow of returning Pacific veterans tapers off, our hotels will have more and more rooms available for visitors. Of course, it will be essential to have confirmed accommodations in advance...and the later you can come, the easier it will be to get reservations.

In Southern California, as in many mild climates, summer continues to November. During the entire season you'll find bright, warm days, cool nights, little or no rain.



Explore a land of contrasts. Here you'll find beautiful old Spanish Missions close by unusual modern industries: oil wells, jet planes, television. Here are lush valleys filled with orange groves beneath snow-tipped mountains...glacial lakes not far from steaming hot springs.

Join celebrities at smart supper clubs, exotic foreign quarter cafes, movie previews...thrill to

symphonies, famous radio shows and unique theaters...see horse races, championship golf, fiestas, rodeos...play your own favorite sport.

Plan to bask on a gleaming white, palm-fringed beach...ride the surf, sail, see a regatta...go sport fishing and surf-casting...visit a gay Pacific isle.

Scores of other exciting places are described in a FREE COLOR FOLDER. It's packed with information about Los Angeles County and all Southern California—the year-round vacation land. Mail coupon for your copy today!

ALL-YEAR CLUB OF SOUTHERN CALIFORNIA, LTD.
This advertisement sponsored by the Los Angeles County Board of Supervisors for the citizens of Beverly Hills, Glendale, Hollywood, Long Beach, Los Angeles, Pasadena, Pomona, Santa Monica and 182 other communities. Copyright 1946 by All-Year Club of Southern California, Ltd.—a non-profit community organization serving vacationists.

FREE FOLDER • MAIL NOW

All-Year Club of Southern California, Dept. 824
 629 S. Hill St., Los Angeles 14, California

Please send me your free vacation folder: "WHAT TO DO AND SEE IN SOUTHERN CALIFORNIA."

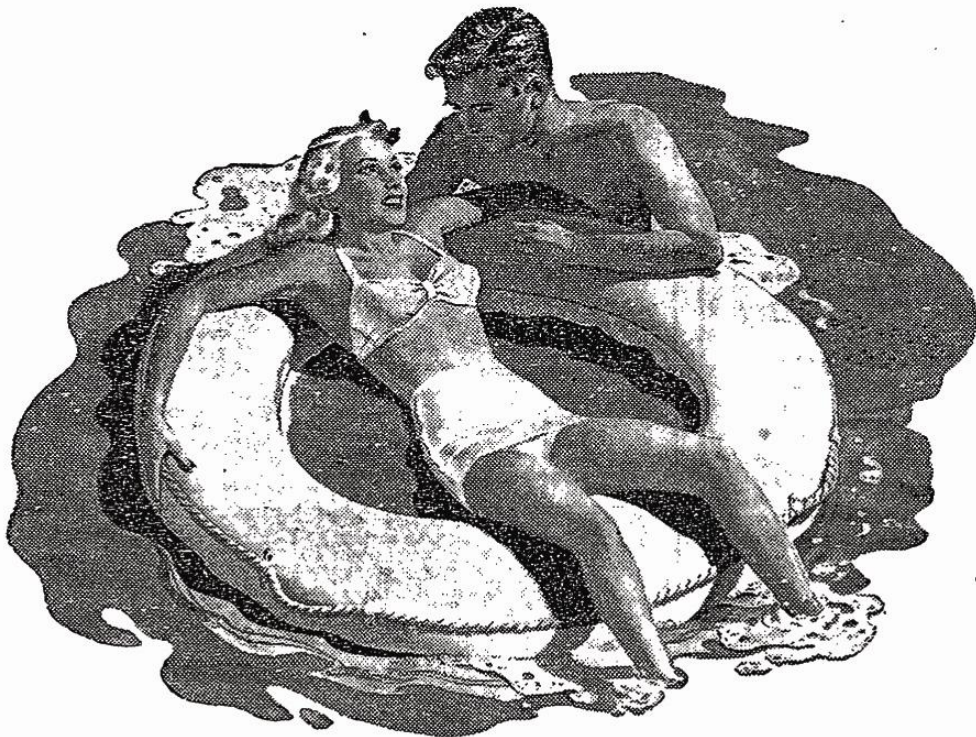
Name _____

Street _____

City _____ Zone _____

State _____

(PLEASE PRINT NAME AND ADDRESS)



TAKE A COOL VACATION THIS SUMMER IN

Southern California

THE OCEAN IS COOL. Beach sands are warm and sunny. Ride the big Pacific rollers on a surfboard. Go sailing, fishing, motorboating... picnic by beach fires... ride high at amusement zones.

THE MOUNTAINS ARE COOL—lakes, streams, camps, resorts air-conditioned by altitude. Sun-washed peaks for climbing, pine-scented woods for riding. Panoramic views are breathtaking.



ALL-YEAR CLUB OF SOUTHERN CALIFORNIA, LTD.
This advertisement sponsored by the Los Angeles County Board of Supervisors for the citizens of Beverly Hills, Glendale, Hollywood, Long Beach, Los Angeles, Pasadena, Pomona, Santa Monica and 182 other communities. Copyright, 1947, by All-Year Club of Southern California, Ltd.—a non-profit community organization serving vacationists.



AND NIGHTS ARE COOL. You'll need light wraps when you step out to star-studded night spots, big-time broadcasts, movie premieres, Symphonies Under the Stars.

FREE COLOR FOLDER—Tells what to do and see in Los Angeles County and all Southern California. Helps you get the most out of your trip... describes and illustrates scores of attractions. Send the coupon for your free copy today!

FREE FOLDER • MAIL TODAY!

All-Year Club of Southern California, Div. 12-C
629 South Hill Street, Los Angeles 14, California

Please send me your free vacation folder "WHAT TO DO AND SEE IN SOUTHERN CALIFORNIA."

Name _____

Street _____

City _____ Zone _____

State _____

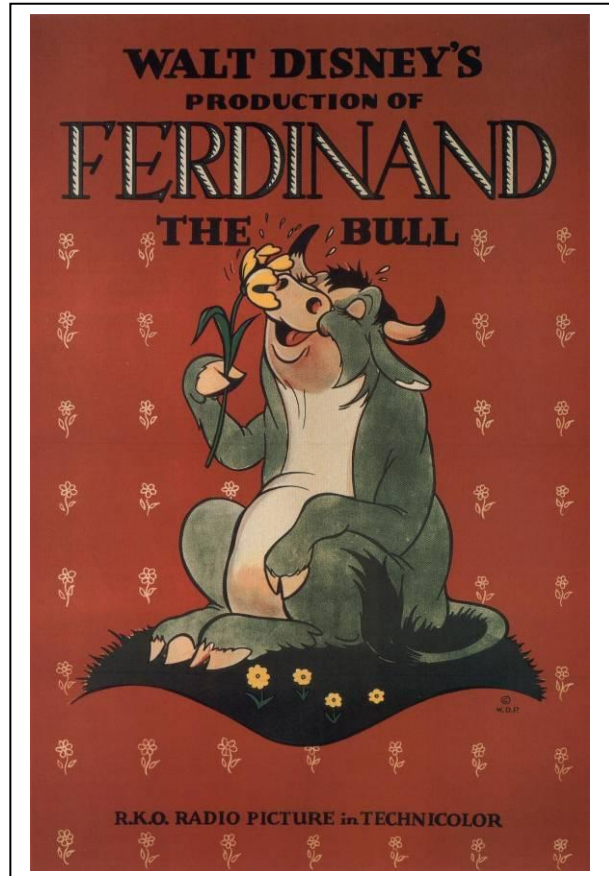
(PLEASE PRINT NAME AND ADDRESS)

ANNEXE 2.3. PERSONNAGES DE DESSIN ANIMÉ

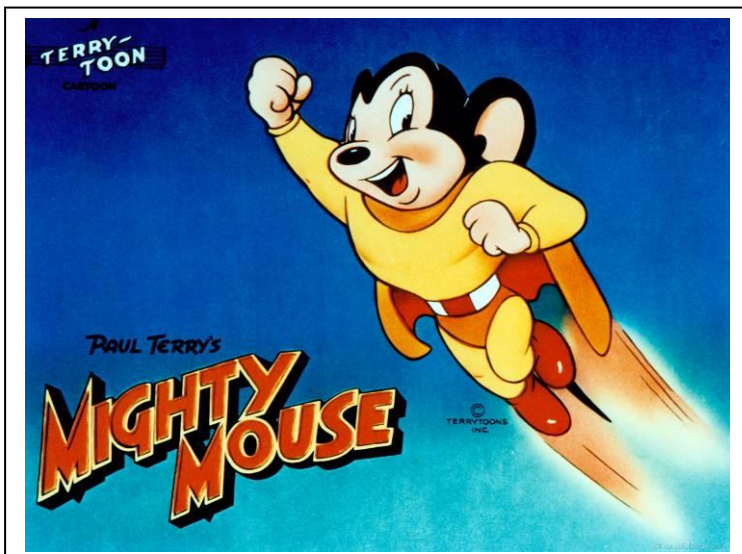
MICKEY MOUSE
(WALT DISNEY)



FERDINAND LE TAUREAU
(WALT DISNEY)



MIGHTY MOUSE
(PAUL TERRY)



ANNEXE 2.4. ARTICLES DU *LOS ANGELES TIMES* : IMMOLATION DE CHIEN CONTRE LA GUERRE DU VIETNAM – EN RELATION AVEC *CHIEN BLANC*

Vietnam Protesters Plan to Burn Dog on Campus

A front group for the Students for a Democratic Society at Grossmont Junior College in San Diego County promised Thursday to burn a dog with ersatz napalm on campus next week to dramatize opposition to the Vietnam war.

The dog, named Commie, is to be set aflame with a concoction of gasoline, soap and glue in the campus free-speech area next Wednesday, according to plans announced in the campus newspaper.

"People won't mourn for human deaths but would for a dog's death," said Ken Happel, a spokesman for the organization, called the Committee. "Now people will see their inhumanity."

The Committee was formed by SDS members to skirt campus rules after SDS failed to obtain a campus charter. No faculty member would consent to act as sponsor, which each chartered group must have according to campus rules.

Dr. Robert Burnham, Grossmont's vice pres-

ident for student personnel services, said, "We will take all precautions we can to protect the animal and students as well."

He said if the Committee attempted to burn the dog, the college would prefer charges, among them cruelty to animals and bringing explosives on campus. Burnham said students involved would face expulsion.

The El Cajon police had been alerted, he said, but would not come on campus unless requested by college officials.

SOUTHLAND

Threats to burn a dog with ersatz napalm on the Grossmont College campus near San Diego were a hoax to dramatize opposition to the Vietnam war, Dr. Robert Burnham, college vice president, said. Ken Happel, an organizer of The Committee, an affiliate of the Students for a Democratic Society, advertised in a student newspaper that the group planned to "burn a mutt named Commie" at a demonstration in the campus free speech area Wednesday.

« Southland ».- *Los Angeles Times*.- 11 novembre 1968.- p. 2.

« Vietnam Protesters Plan to Burn Dog on Campus ».- *Los Angeles Times*.- 8 novembre 1968.- p. 24.

ANNEXE 2.5. PAROLES DE LA CHANSON *FRANKIE AND JOHNNY*¹ - L'HOMME À LA COLOMBE

« 1. Frankie and Johnny were lovers
Oh Lordy how they could love.
They swore to be true to each other,
True as the stars above,
He was her man, but he was doing her wrong.

2. Frankie she was a good woman
As everybody knows,
Spent a hundred dollars
Just to buy her man some clothes.
He was her man, but he was doing her wrong.

3. Frankie went down to the corner
Just for a bucket of beer,
Said : "Mr. bartender
Has my loving Johnny been here ?
He was my man, but he's a-doing me wrong".

4. "Now I don't want to tell you no stories
And I don't want to tell you no lies
I saw your man about an hour ago
With a gal named Nellie Bligh
He was your man, but he's a-doing you wrong".

5. Frankie she went down to the hotel
Didn't go there for fun,
Underneath her kimono
She carried a forty-four gun.
He was her man, but he was doing her wrong.

6. Frankie looked over the transom
To see what she could spy,
There sat Johnny on the sofa
Just loving up Nellie Bligh.
He was her man, but he was doing her wrong.

7. Frankie got down from that high stool
She didn't want to see no more ;
Root-toot-toot three times she shot
Right through that hardwood door.
He was her man, but he was doing her wrong.

8. Now the first time that Frankie shot Johnny
He let out an awful yell,
Second time she shot him
There was a new man's face in hell.
He was her man but he was doing her wrong.

9. "Oh roll me over easy
Roll me over slow
Roll me over to the right side
For the left side hurt me so".
He was her man, but he was doing her wrong. »

« 1. *Frankie et Johnny étaient amants
Oh Dieu comme ils pouvaient s'aimer
Ils jurèrent d'être fidèles l'un envers l'autre,
Fidèles comme les étoiles là-haut,
C'était son homme, mais il la trompait.*

2. *Frankie c'était une bonne fille
Comme tout le monde le sait,
Elle a dépensé cent dollars,
Juste pour acheter des vêtements à son homme.
C'était son homme, mais il la trompait.*

3. *Frankie descendit au coin de la rue
Juste pour un verre de bière,
Elle dit : "Monsieur le barman
Est-ce que mon Johnny d'amour est venu ici ?
C'était mon homme, mais il m'a trompée."*

4. *"O.K. je ne veux pas te raconter d'histoires
Et je ne veux pas te mentir
J'ai vu ton homme il y a environ une heure
Avec une nana du nom de Nellie Bligh
C'était ton homme, mais il t'a trompée."*

5. *Frankie descendit jusqu'à l'hôtel
Elle n'y allait pas par plaisir,
Sous son kimono
Elle portait un colt 44.
C'était son homme, mais il l'a trompée.*

6. *Frankie regarda par-dessus l'imposte
Pour voir ce qu'elle pouvait épier,
Et Johnny était là assis sur le canapé
Simplement en train de faire l'amour à Nellie Bligh.
C'était son homme, mais il l'a trompée.*

7. *Frankie descendit de son escabeau
Elle ne voulait pas en voir plus ;
Pan-pan-pan, elle tira trois fois
À travers la porte en bois dur.
C'était son homme, mais il l'a trompée.*

8. *Alors la première fois que Frankie a tiré sur Johnny
Il poussa un affreux hurlement,
La deuxième fois qu'elle tira sur lui
Il y eut un nouveau visage d'homme en enfer.
C'était son homme, mais il l'a trompée.*

9. *"Oh retourne-moi doucement
Retourne-moi lentement
Retourne-moi du côté droit
Parce que le côté gauche me fait si mal".
C'était son homme, mais il l'a trompée. »*

¹ Paroles et traduction : Patrick Molou.- *Le livre d'or de la chanson traditionnelle américaine*.- Alleur : Marabout, 1996.- p. 161-163.

ANNEXE 3 : ROMAIN GARY DANS LA PRESSE AMÉRICAINE

ANNEXE 3.1. ROMAIN GARY DANS LE *LOS ANGELES TIMES*

LÉGENDE :

Activités diplomatiques	D
Littérature	L
Entretiens	E
Cinéma	C
Théâtre	T
Vie privée	V
Citations/autre	A
Publicités/Programme télévisé et radiophonique	P

DATE	ARTICLE	ÉVÉNEMENT	
25/10/1953	Milton Merlin.- « Three New Novel Offer Variety of Entertainment ».- p. 7.	Critique de <i>The Colors of the Day</i>	L
21/01/1956	« French Consul For Local Post Named ».- p. 2.	Romain Gary, nouveau Consul de France à Los Angeles	D
04/02/1956	« New French Consul for L.A. arrives by Plane ».- p. 6.	Romain Gary, nouveau Consul de France à Los Angeles	D
15/02/1956	Elisabeth Goodland.- « Nine Doctors to Get Awards ».- p. 7.	Le Consul Romain Gary figure parmi les invités d'une soirée de remise de prix	D
02/03/1956	« French Colony Honors New Consul General ».- p. 17.	Première réception officielle du nouveau Consul Romain Gary	D
21/04/1956	« French Ambassador Pays Tribute to Three Here ».- p. 1.	Remise de Légions d'honneur lors d'une réception donnée par Gary	D
24/04/1956	Margaret McKnight.- « At Courtright Fete ».- p. 4.	M. et Mme Gary seront présents lors d'une réception chez M. et Mme Courtright	D
01/05/1956	« Civic Groups Prepare Mother's Day Tribute ».- p. 7.	Gary fera un discours lors d'une cérémonie pour la fête des mères	D
11/05/1956	« Final Salon Français Talk Slated ».- p. 3.	Gary fera un discours au Salon Français	D
22/06/1956	Christy Fox.- « Christy Fox ».- p. 2.	Gary donnera une réception	D
25/06/1956	Cordell Hicks.- « Round of Consular Corps Parties Starts ».- p. 1?	Gary donnera une réception pour la 4 ^e division des Dragueurs de Mines Océaniques	D

13/07/1956	Christy Fox.- « Christy Fox ».- p. 1.	Gary était invité à une réception	D
15/07/1956	« Bastille Day Celebrated by French Colony Here ».- p. 19.	Célébration du 14 juillet	D
03/08/1956	Aleene Barnes.- « Consul's Wife Has Several Careers ».- p. 1.	Entretien avec Lesley Blanch, femme du Consul de France	V
12/10/1956	Elizabeth Goodland.- « 18 th -Century French Rooms to be Previewed ».- p. 1.	Gary assistera à une réception pour l'inauguration de pièces françaises au Los Angeles County Museum	D
18/10/1956	Elizabeth Goodland.- « French Rooms at Museum Charm Throng at Premiere ».- p. 2.	Gary était présent lors de l'inauguration de l'exposition du Los Angeles County Museum	D
04/12/1956	« French Consul in LA Awarded Literary Price ».- p. 5.	Romain Gary a obtenu le prix Goncourt pour <i>Les Racines du Ciel</i>	L
13/02/1957	« Banquet Fetes French Consul ».- p. 7.	Réception à l'Union des Français de l'Étranger en l'honneur de Gary pour son prix Goncourt	D
28/02/1957	« Consul to speak ».- p. 24.	Annonce d'un discours de Gary à UCLA sur « The Future of the Novel »	D
02/03/1957	Elizabeth Goodland.- « Artist Complimented ».- p. 7.	Réception en l'honneur de Marcel Verte, à laquelle assistait Gary	D
15/03/1957	« Salon Français to Hear SC Professor ».- p. 2.	Conférence sur Teilhard De Chardin – qui était un personnage dans <i>Les Racines du ciel</i> de Gary	A
06/04/1957	Hedda Hopper.- « Glenn Ford Chosen as "Sheep Man" Star ».- p. 2.	Les droits cinématographiques de <i>Colors of the Day</i> ont été vendus à la MGM	C
13/04/1957	« Dior Will Attend Luncheon Monday ».- p. 6.	Gary sera présent lors d'une réception honorant Christian Dior	D
16/04/1957	Dorothy Townsend.- « Dior Feted, Lifts Curtain on Styles ».- p. 1.	Gary était présent lors d'une réception honorant Christian Dior	D
19/04/1957	Edwin Schallert.- « Visitor Says All Women in US Are Attractive ».- p. 3.	Gary était présent lors d'une réception honorant quatre acteurs français	D
30/04/1957	Hedda Hopper.- « Consul General Sells Prize-Winning Novel ».- p. 6.	Les droits cinématographiques de <i>The Roots of Heaven</i> ont été vendus à la MGM	C
08/05/1957	Edwin Schallert.- « Zanuck Seeks Huston ».- p. 9.	Darryl Zanuck produira <i>The Roots of Heaven</i>	C
23/05/1957	Joan Burnham.- « Art Alliance Wine Fete Sold Out ».- p. 5.	Gary a assisté à une soirée de bienfaisance	D
30/05/1957	« Southland Ceremonies Will Honor War Heroes Today ».-	Gary fera un discours à Inglewood pour le Memorial Day	D

	p. 1.		
20/06/1957	« French Consul Will Receive Special Award ».- p. 9.	Gary a reçu un prix de l'Organisation sioniste américaine en reconnaissance de l'aide apportée par la France à Israël	D
05/09/1957	« Military May join In Tribute to Lafayette ».- p. 22.	Célébration pour l'anniversaire de la naissance de Lafayette	D
27/09/1957	« Dr. Neumann Awarded Legion of Honor Cross ».- p. 21.	Discours et remise d'une Légion d'honneur par Gary	D
06/10/1957	Marvin Miles.- « Skyways ».- p. 11.	Discours et remise d'une Légion d'honneur par Gary	D
10/10/1957	« Armed Forces Here Pay Tribute to Lafayette ».- p. 9.	Célébrations pour l'anniversaire de la naissance de Lafayette	D
11/10/1957	« Tribute Paid to Lafayette by Southland ».- p. 30.	Remise d'une Légion d'honneur par Gary lors de célébrations pour l'anniversaire de la naissance de Lafayette	D
23/11/1957	Barbara Cow.- « Five Young Adventurers Near Voyage Goal ».- p. 16.	Gary a apporté sa recommandation consulaire à un projet d'étude anthropologique en Océanie française	D
18/01/1958	Hedda Hopper.- « Johnson to Produce "Colors of the Day" ».- p. 2.	Nunnaly Johnson produira le film <i>Colors of the Day</i>	C
24/01/1958	Art Buchwald.- « A Diplomat Cracks the Movies ».- p. 5.	Entretien avec Gary autour du film tiré de <i>The Roots of Heaven</i>	E
26/01/1958	Elizabeth Goodland.- « Gay International Fete Boasts Glittering Guest List ».- p. 7.	Gary figurait parmi les invités d'une soirée de réception internationale	D
02/02/1958	Robert Nathan.- « Man's Ideals Upheld in Novel of Revolt ».- p.6.	Critique de <i>The Roots of Heaven</i>	L
09/02/1958	« Best Sellers ».- p. 7.	Liste de best sellers, où figure <i>The Roots of Heaven</i>	L
10/02/1958	Edda Hopper.- « Albert Will Costar in "Roots of Heaven" ».- p. 10.	Eddie Albert et Bill Holden devraient jouer dans <i>The Roots of Heaven</i>	C
11/02/1958	Elizabeth Goodland.- « Parties ».- p. 2.	Gary et sa femme figuraient parmi les invités d'une soirée	D
12/02/1958	Philip K. Scheuer.- « Mason Seen as Man for Zanuck ».- p. 9.	James Mason pourrait jouer Morel dans <i>The Roots of Heaven</i>	C
16/02/1958	« Best Sellers ».- p. 7.	Liste de best sellers, où figure <i>The Roots of Heaven</i>	L
27/02/1958	Hedda Hopper.- « Trevor Howards Has Lead in "Roots" ».- p. 12.	Trevor Howard joue le rôle principal de <i>The Roots of Heaven</i>	C
06/02/1958	Elizabeth Goodland.- « Parties In The News ».-	Soirée d'inauguration d'une exposition de tableaux de Degas, à laquelle Gary	D

	p. 2.	était présent	
23/03/1958	« Best Sellers ».- p. 8.	Liste de best sellers, où figure <i>The Roots of Heaven</i>	L
9/04/1958	Mary Ann Callan.- « Romain Gary Has Faith in Survival of Humanity ».- p. 1, 7.	Entretien avec Gary	E
12/06/1958	Elizabeth Goodland.- « Parties Render June Gay ».- p. 2.	Réception à laquelle a assisté Gary	D
17/07/1958	« Stars of "Acre" Go to Venice ».- p. 8.	Julian Blaustein produira le film <i>Lady L.</i>	C
17/07/1958	Hedda Hopper.- « Hitchcock Would Costar Liz, Cary ».- p. 8.	Sol Siegel de la MGM a acheté les droits du roman à paraître <i>Lady L.</i>	C
30/07/1958	Philip K. Scheuer.- « "Shaggy Dog" Cast Will Kid Monsters ».- p. 9.	Julian Blaustein produira quatre nouveaux films, dont <i>Lady L.</i>	C
12/09/1958	Susan Aven.- « Brilliant Turnout of Society Marks Philharmonic Benefit ».- p. 1, 3.	Gary figurait parmi les invités d'un défilé de mode caritatif	D
03/10/1958	« Couturier Cardin Explains "Mushroom" Look to Stylists ».- p. 1.	Gary discutant avec Pierre Cardin lors d'une soirée du Fashion Group	D
06/10/1958	Dorothy Townsend.- « French Ladies of Charity to Celebrate 55 th year ».- p. 7.	Gary sera l'un des invités lors de la réception des French Ladies of Charity	D
12/10/1958	Philip K. Scheuer.- « Zanuck's Subject: "Roots of Heaven" ».- p. 2.	Entretien avec Zanuck à propos du film <i>The Roots of Heaven</i>	C
19/10/1958	Joan Winchell.- « Minds Meet Under Pines on Relations With Africa ».- p. 4.	Cycle de conférences à UCLA ; Gary a parlé de De Gaulle	D
05/11/1958	Christy Fox.- « How to Be Millionaire ».- p. 1, 8.	L'Association française des producteurs de Champagne et le Consul Général Gary ont sponsorisé une dégustation de champagne	D
13/11/1958	Joan Winchell.- « Dining Out's Good Taste ».- p. 1.	Les restaurants favoris des célébrités : Gary se rend à « the Corsican » sur La Brea	A
13/11/1958	Robert R. Kirsch.- « The Book Report ».- p. 5.	Sortie de <i>The Roots of Heaven</i> en livre de poche	L
16/11/1958	« Books, Authors, Luncheon Set ».- p. 15.	Projet de conférences auxquelles l'organisateur aimerait que Gary participe	A
18/11/1958	Joan Winchell.- « Truth Stranger Than Fiction ».- p. 1, 8.	Gary a fait un discours lors d'une soirée de bienfaisance pour le Centre Français	D

21/11/1958	Joan Burnham.- « Tasting Party Given by Champagne Group ».- p. 6.	L'Association française des producteurs de Champagne et le Consul Général Gary ont sponsorisé une dégustation de champagne	D
24/11/1958	« Paris Theatrical Company Arrives for UCLA Show ».- p. 32.	Gary accueillera les membres d'une troupe de théâtre parisienne venue jouer à UCLA	D
25/11/1958	« Racine Play Due Tonight ».- p. 25.	Gary sera parmi les invités lors d'une représentation de <i>Britannicus</i> à UCLA	D
07/12/1958	Philip K. Scheuer.- « Big Films Racing Oscar Deadline ».- p. 1, 10.	Prévision de sorties de films, dont <i>The Roots of Heaven</i>	C
08/12/1958	« "Roots" Will Open Dec. 25 ».- p. 14.	Sortie du film <i>The Roots of Heaven</i>	C
22/22/1958	Hedda Hopper.- « Richard Boone in Role of Lincoln ».- p. 8.	Henry Fonda et Leslie Caron joueront dans <i>Colors of the Day</i>	C
28/12/1958	Publicité	Publicité pour le film <i>The Roots of Heaven</i>	P
01/01/1959	Philip K. Scheuer.- « "Roots of Heaven" Exotic Adventure ».- p. 7.	Critique du film <i>The Roots of Heaven</i>	C
01/01/1959	Publicité	Publicité pour le film <i>The Roots of Heaven</i>	P
02/01/1959	Robert R. Kirsch.- « The Book Report ».- p. 5.	Annonce de la parution de <i>Lady L.</i>	L
02/01/1959	Publicité	Publicité pour le film <i>The Roots of Heaven</i>	P
03/01/1959	Publicité	Publicité pour le film <i>The Roots of Heaven</i>	P
07/01/1959	« Johnson To Be Honored Tonight ».- p. 2.	Gary fera un discours lors d'une remise de prix à Rafer Johnson, athlète vedette de UCLA	D
08/01/1959	« Rafer Johnson Given Award ».- p. 3.	Cérémonie de remise de prix à Rafer Johnson, athlète vedette de UCLA	D
09/01/1959	Robert R. Kirsch.- « The Book Report ».- p. 5.	Critique de <i>Lady L.</i>	L
11/01/1959	Robert R. Kirsch.- « Books and People ».- p. 8	Résumé de <i>Lady L.</i> , parmi d'autres parutions	L
12/01/1959	Dorothy Townsend.- « Lawyers' Wives Plan Party ».- p. 6.	Gary fera un discours lors de la réunion annuelle de l'Association des Femmes de Médecins, d'Avocats et de Dentistes	D
18/01/1959	Programme télévisé	Gary participera à l'émission « Small World »	P
10/02/1959	Elizabeth Goodland.- « Philharmonic Concert to Have French Motif ».- p. 1, 5.	Gary participera à une soirée organisée par le Comité International de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles	D
15/02/1959	« Best Sellers ».- p. 7.	Liste de best sellers, où figure <i>Lady L.</i>	L

16/02/1959	Gene Sherman.- « Cityside ».- p. 2.	Gary a accueilli deux pilotes d'endurance en leur offrant du cognac français	D
16/03/1959	Cecil Smith.- « The TV Scene ».- p. 10.	L'acteur James McArthur rêve d'écrire comme Gary ou Camus	A
9/04/1959	Philip K. Scheuer.- « New Impetus Lent Activity at MGM ».- p. 9.	Audrey Hepburn pourrait jouer dans le film <i>Lady L.</i>	C
26/04/1959	« Film Festival Will Trace "The Roots of Modern Art" ».- p. 8.	Gary fera un discours lors d'un festival de cinéma à UCLA	D
26/04/1959	« Ghetto Uprising to be Commemorated ».- p. 6.	Gary participera à une commémoration de la révolte du ghetto de Varsovie	D
03/05/1959	« Spring Festival, Sing Head Events at UCLA »	Gary présentera un film d'art lors d'un festival de cinéma à UCLA	D
08/05/1959	Programme télévisé	Gary sera interviewé par Oscar Levant sur KHJ	P
20/05/1959	Elizabeth Goodland.- « L.A. Fetes King Baudouin ».- p. 1, 3.	Gary figurait parmi les invités d'une réception en l'honneur du roi Baudouin	D
25/05/1959	« French Aide to Speak ».- p. 32.	Gary fera un discours le 6 juin à l'école doctorale Claremont	D
03/06/1959	Dick Turpin.- « 10,450 Southland College Seniors to Receive Degrees ».- p. 1, 32.	Gary fera le discours principal lors de la remise des diplômes à Claremont	D
06/06/1959	« French Envoy to Talk ».- p. 5.	Annonce du discours de Gary à Claremont	D
15/06/1959	Hedda Hopper.- « Gina Signed fo "The Image Maker" ».- p. 14.	Gina Lollobrigida jouera dans <i>Lady L.</i>	C
12/07/1959	« Bastille Day to Be Marked Here ».- p. 3.	La colonie française fête le 14 juillet ; Gary fera un discours officiel	D
17/07/1959	« Army Ambulance Group to Meet ».- p.5	Gary sera parmi les invités d'honneur de la convention de l'Association des Ambulances de l'armée américaine	D
06/09/1959	Programme radiophonique	Gary parlera sur KPFK	P
13/09/1959	Norma H. Goodhue.- « "Bit of Paris" Benefit Nears ».- p. 1, 6.	Invitation à une dégustation de vin, soirée de bienfaisance présidée par Gary	D
14/09/1959	Christy Fox.- « Those Postcards Are Fascinating ».- p. 1, 6.	Annonce de la soirée de dégustation de vin	D
17/09/1959	Joan Winchell.- « Only Magic Carpets Can Cover Town's Big Events ».- p. 1, 4.	Gary assistait à la soirée d'adieu du consul Jean Orтели	D
02/10/1959	« "Man Who" Will Arrive ».- p. 8.	Annonce de la sortie de <i>The Man Who Understood Women</i>	C
06/10/1959	Mary Lou Loper.- « French	Yvonne Betrement, nouveau Consul de	D

	Women Not Futile, Envoy Says ».- p. 1, 8.	France, assistera Gary, Consul Général	
09/10/1959	Charles Stinson.- « "The Man Who" Proves All Suds Romance ».- p. 9.	Critique du film <i>The Man Who Understood Women</i>	C
19/10/1959	« French Group to Hear Gary ».- p. 7.	Gary fera un discours sur la paix à l'Alliance française	D
22/10/1959	« French Ambassador's Wife Praises America, Its Women ».- p. 2.	Gary a donné une réception en l'honneur de l'ambassadeur Hervé Alphand	D
26/11/1959	« Arts Forum to Feature Famed Personalities ».- p. 7.	Gary sera l'un des orateurs d'un cycle de conférences au Jewish Temple and Center de Pasadena	D
12/12/1959	« Letter Rapping A-Test Angers French Consul ».- p. 2.	Vive réaction de Gary face à une pétition contre l'arrêt des essais nucléaires français	E
13/12/1959	Rosario Curletti.- « Santa Barbara Scene ».- p. 2.	Gary sera invité à une réception précédant son discours au musée d'art de Santa Barbara sur la tapisserie française	D
20/12/1959	Robert R. Kirsch.- « Books and People ».- p. 7.	Liste des livres de l'année, dont <i>Lady L.</i>	L
22/12/1959	Philip K. Scheuer.- « Gary Sees Faceless New World ».- p. 9.	Annonce et résumé d'un article de Gary publié dans <i>Holiday</i>	L
27/12/1959	Henry J. Seldis.- « Visitor Airs Art Attitudes ».- p. 6.	L'artiste Walter Goetz est l'invité du consul général Romain Gary	D
27/12/1959	« Beverly Party to Honor Art Expert ».- p. 9.	Gary assistera à une soirée en l'honneur du directeur du Conseil International du Musée d'art moderne de New York	D
27/12/1959	« Mt. St. Mary's Sister to Get French Award ».- p. 9.	Gary remettra les Palmes académiques à Sœur Éloïse Thérèse, présidente du département de langues modernes de St Mary	D
22/01/1960	Christy Fox.- « For Kicks: Tennis, Golf Polo ».- p. 3.	Gary assistera à un match de Polo international entre une équipe française et une équipe américaine	D
9/02/1960	« French Benevolent Society ».- p. 3.	Gary assistera au banquet commémorant le 100 ^e anniversaire de l'Hôpital français	D
20/03/1960	Robert R. Kirsch.- « Gary's War Story Grimly Optimistic ».- p. 7.	Critique de <i>A European Education</i>	L
27/03/1960	« Forum to Hear UCLA Savant ».- p. 12	Annonce d'une série de conférences à UCLA, auxquelles Gary a notamment participé	D
17/04/1960	Publicité	Publicité pour la parution de <i>A European Education</i>	P
30/05/1960	Christy Fox.- « No Traffic in	Gary donnera une réception en	D

	Backyard ».- p. 3	l'honneur de Dimitri Tiomkin	
03/06/1960	Hedda Hopper.- « Ford's Film Plans Vexed By Strike ».- p. 8.	Lors d'une réception, Gary a remis la Croix de guerre à Dimitri Tiomkin	D
20/06/1960	Louis Fleming.- « Consulate a Haven for Foreigners in Trouble ».- p. 19.	Los Angeles et la diplomatie ; Gary figure parmi les diplomates célèbres	A
27/06/1960	« French Consul to Talk ».- p. 26.	Gary parlera de « La crise dans les relations Est-Ouest » lors d'une réception au Conseil des Affaires internationales de Los Angeles	D
29/06/1960	« Consul to Speak ».- p. 9.	Gary parlera de la crise Est-Ouest	D
03/07/1960	« French Colony Will Observe Bastille Day ».- p. 8.	Gary prononcera un discours à l'occasion des célébrations du 14 juillet	D
17/07/1960	Aleene Barnes.- « Off Cameras : Stars Accorded Honors ».- p. 3.	Gary a présenté l'actrice Dina Shore, qui a reçu une Médaille d'argent de la ville de Paris	D
29/08/1960	Hedda Hopper.- « John Wayne to do Sam Huston Film ».- p. 10.	Rumeur : si Gary s'apprête à épouser Jean Seberg, sa femme n'est pas au courant	V
12/09/1960	Programme télévisé	Gary sera l'un des invités de l'émission « What Are the Odds ? »	P
12/03/1961	Publicité	L'émission télévisée « Cavalcade of Books » parlera de <i>The Talent Scout</i>	P
19/03/1961	Wirt Williams.- « Dictator Wants to Sell Soul to Devil ».- p. 7.	Critique de <i>The Talent Scout</i>	L
20/04/1961	Philip K. Scheuer.- « California "Feud" Will Engage Ladd ».- p. 13.	Gary sera le consultant français pour le film <i>The Longest Day</i>	C
25/04/1961	Philip K. Scheuer.- « Polo to Go International ».- p. 9.	Le réalisateur Christian-Jaque tournera une histoire écrite par Gary	C
14/06/1961	Robert R. Kirsch.- « Gary in the Camus Tradition ».- p. 5.	Critique de <i>The Talent Scout</i>	L
15/06/1961	Publicité	Publicité pour un article écrit par Gary dans <i>Holiday</i>	P
12/07/1961	Philip K. Scheuer.- « Elisabeth Bergner Recalled to Stage ».- p. 9.	Elisabeth Bergner jouera dans <i>First Love</i> , l'adaptation par Samuel Taylor de <i>Promise at Dawn</i> à Broadway	T
20/09/1961	Publicité	Annnonce de la parution du <i>Ladies' Home Journal</i> , avec des extraits de <i>Promise at Dawn</i>	P
8/10/1961	Robert R. Kirsch.- « Gary Autobiography : Stuff That is Life ».- p. 18.	Critique de <i>Promise at Dawn</i>	L
26/10/1961	Cecil Smith.- « The TV Scene ».- p. 12.	L'acteur Hugh O' Brian commence les répétitions de <i>First Love</i>	T
12/11/1961	« Reviewer Will Speak at Temple ».- p. 12.	À l'occasion du Mois du livre juif, une série de conférences littéraires évoquera	A

		notamment <i>Promise at Dawn</i>	
19/11/1961	Publicité	Publicité pour la parution de <i>Promise at Dawn</i>	P
26/11/1961	Publicité	Publicité pour la parution de <i>Promise at Dawn</i>	P
29/12/1961	Jack Gaver.- « O'Brian and Lili Darvas Glow in "First Love" ».- p. 18.	Critique de <i>First Love</i>	T
14/01/1962	Wakter Kerr.- « Life Struggle on Broadway ».- p. 17.	Critique de <i>First Love</i>	T
21/01/1962	« Best Sellers ».- p. 17.	Liste de best sellers, où figure <i>The Roots of Heaven</i>	L
01/03/1962	« 14 Films Planned This Year by Fox Studios ».- p. 15.	Une adaptation de <i>Promise at Dawn</i> figure parmi les projets de la Fox	C
19/03/1962	Philip K. Scheuer.- « Beymer Will Be Ingrid's Son ».- p. 13.	L'acteur Richard Beymer jouera le fils d'Ingrid Bergman dans le film <i>Promise at Dawn</i>	C
24/08/1962	« Filmland Events ».- p. 13.	Peter Glenville réalisera le film <i>Promise at Dawn</i>	C
02/06/1963	Leonard Wibberley.- « Papal Succession is Topic of Fine Novel ».- p. 15.	Le roman <i>The Shoes of the Fisherman</i> de Morris L. West est digne d'être rangé à côté de <i>The Roots of Heaven</i>	A
02/08/1963	Robert K. Kirsch.- « Fadiman Collection Proves Essay Elegy Premature ».- p. 6	Parution de <i>Party of Twenty</i> de Clifton Fadiman, recueil d'essais parus dans <i>Holiday</i> , écrits par des auteurs comme Gary	L
23/08/1963	« Jean Seberg Secretly Weds French Author ».- p. 2.	Jean Seberg a épousé, en Corse, Romain Gary	V
30/10/1963	« Samuel Taylor Responsible for Book of "No Strings" ».- p. 8.	Samuel Taylor a travaillé sur <i>First Love</i> , l'adaptation de <i>Promise at Dawn</i>	T
01/04/1964	Robert R. Kirsch.- « Authentic Sort Stories ».- p. 6.	Critique de <i>Hissing Tales</i>	L
09/11/1964	Philip K. Scheuer.- « Hello – "Mr. Chips" will be a musical ».- p. 17.	Sophia Loren jouera dans le film <i>Lady L.</i> , après l'échec du projet avec Gina Lollobrigida et Tony Curtis en 1961	C
03/12/1964	Philip K. Scheuer.- « "Lady L" – Report from Paris ».- p. 11.	Article sur le tournage du film <i>Lady L.</i>	C
24/12/1964	« Filmland Events ».- p. 5.	Joseph E. Levine a acquis les droits cinématographiques de <i>The Ski Bum</i>	C
26/12/1964	« Sam Katzman Begins Busy Year at MGM ».- p. 19.	<i>The Ski Bum</i> , dont Joseph E. Levine a acheté les droits, paraîtra en février	C
14/02/1965	Don Alpert.- « Jean Seberg : Out of Fiery Furnace ».- p. 4.	Entretien avec Jean Seberg	V
16/02/1965	Publicité	Publicité pour le <i>Ladies' Home Journal</i> ,	P

		où figure un article de Gary	
20/02/1965	Aleene MacMinn.- « Weekend TV ».- p. 2.	Gary sera l'un des invités de l'émission télévisée « Cavalcade of Books »	L
07 /03/1965	Frank Riley.- « Weltschmerz of the Ski Slopes ».- p. 19.	Critique de <i>The Ski Bum</i>	L
14/03/1965	Jack Smith.- « A Parisian Admires L.A. ».- p. 1, 8.	Entretien avec Gary sur Los Angeles et <i>The Ski Bum</i>	E
21/03/1965	Publicité	Publicité pour la parution de <i>The Ski Bum</i>	P
28/03/1965	Publicité	Publicité pour la parution de <i>The Ski Bum</i>	P
16/05/1965	Publicité	Publicité pour la parution de <i>The Ski Bum</i>	P
24/07/1965	Hedda Hopper.- « Ustinov Brilliant – Without Help ».- p. 8.	Sortie du film <i>Lady L.</i> , produit, réalisé, écrit et interprété par Peter Ustinov	C
12/02/1966	Philip K. Scheuer.- « Levine Announces Film Collaboration ».- p. 6.	Joseph E. Levine a annoncé lors d'une conférence de presse qu'il produira le film <i>Promise at Dawn</i>	C
26/04/1966	Sam Lesner.- « A Banner Year for Book-to-Film Trend ».- p. 12.	Parmi les nombreux projets de films adaptés de livres figure <i>The Ski Bum</i>	C
25/08/1966	Philip K. Scheuer.- « "Lady L" Is Loosely Told Tale of Travail ».- p. 12.	Critique du film <i>Lady L.</i>	C
02/06/1967	Charles Champlin.- « Levine : Maestro of Hoopla, Hope ».- p. 10.	Le tournage du film <i>The Ski Bum</i> , avec Peter O'Toole, commencera dans l'année, en Europe	C
30/09/1967	Betty Martin.- « Movie Call Sheet ».- p. 19.	Gary réalisera son premier film, <i>Birds in Peru</i>	C
13/09/1968	« Movie Call Sheet ».- p. 14.	Jean Seberg jouera dans le prochain film de Gary, <i>Total Danger</i>	C
17/09/1968	« Metropolitan ».- p. 2.	Jean Seberg annonce sa séparation d'avec Gary	V
22/09/1968	Edward M. White.- « Comedy That Forbids Laughter ».- p. 50.	Critique de <i>The Dance of Genghis Cohn</i>	L
03/11/1968	Wayne Warga.- « America : The Baiting Society ».- p. 12.	Entretien avec Gary	E
20/11/1968	Art Seidenbaum.- « California Viewed: Smiling on Outside, Crying Within ».- p. 7.	Parutions de livres parlant de la Californie – que Gary, dans son récent entretien avec Wayne Warga, a déclaré aimer	A
08/11/1968	Joyce Haber.- « Jean Seberg, Her Life and Good Times ».- p. 13.	Entretien avec Jean Seberg	V
19/12/1968	Charles Champlin.- « "De Jour" to Open at Fine Arts ».- p. 32.	Sortie du film <i>Belle de Jour</i> , qui partage certains thèmes avec <i>Birds in Peru</i>	A

22/12/1968	Joyce Haber.- « Playing Santa to the Hollywood Set with a Ho! Ho! Ho! ».- p. 19.	Proposition de cadeaux de Noël pour des personnalités. Pour Gary : « ne plus jamais réaliser de film »	A
27/01/1969	Joyce Haber.- « Leslie Caron Wed for Third Time ».- p. 15.	Gary aurait intenté un procès à Universal pour n'avoir pas suffisamment mis en avant <i>Birds in Peru</i>	C
05/02/1969	Joyce Haber.- « A wedding Band on Julie's Finger ? ».- p. 7.	Beau Bridges jouerait dans <i>The Ski Bum</i>	C
30/04/1969	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Birds in Peru</i>	P
01/05/1969	Charles Champlin.- « "Birds in Peru" on Screen of Granada ».- p. 1.	Critique du film <i>Birds in Peru</i>	C
02/05/1969	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Birds in Peru</i>	P
04/05/1969	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Birds in Peru</i>	P
04/05/1969	« Movie Guide ».- p. 9.	Sortie du film <i>Birds in Peru</i>	C
18/05/1969	« Movie Guide ».- p. 9.	Sortie du film <i>Birds in Peru</i>	C
26/08/1969	Joyce Haber.- « Jean Seberg – Key to a Film Puzzle ».- p. 13.	Rumeurs sur les raisons du divorce de Jean Seberg et Romain Gary	V
04/01/1970	Eward White.- « Gary Up to His Old Tricks ».- p. 42.	Critique de <i>The Guilty Head</i>	L
18/01/1970	Marika Aba.- « Nina : "Dream Part for a Great Actress" ».- p. 22.	Entretien avec Melina Mercouri sur le tournage du film <i>Promise at Dawn</i>	C
01/03/1970	Joyce Haber.- « The Incredible World of the Incredible Eddie Albert ».- p. 15.	L'écologie ; mention de <i>Roots of Heaven</i>	A
11/10/1970	Programme télévisé	Diffusion du film <i>Lady L</i>	P
12/10/1970	Programme télévisé	Diffusion du film <i>Lady L</i>	P
06/12/1970	Red Reed.- « Survival is Routine to Melina ».- p. 41.	Article sur Melina Mercouri et le succès du film <i>Promise at Dawn</i>	C
13/12/1970	« "Promise" Will Open Wednesday ».- p. 26.	Annonce de la sortie du film <i>Promise at Dawn</i>	C
16/12/1970	Kevin Thomas.- « Dassin's "Promise at Dawn" ».- p. 27.	Critique du film <i>Promise at Dawn</i>	C
15/02/1971	Betty Martin.- « Movie Call Sheet ».- p. 15.	Stephen Boyd jouera dans le film <i>Kill</i>	C
04/02/1971	Publicité	Publicité pour la parution de <i>White Dog</i>	P
14/02/1971	« Movies Opening ».- p. 5.	Annonce de la sortie du film <i>Promise at Dawn</i>	C
25/02/1971	Betty Martin.- « Movie Call Sheet ».- p. 10.	Nick Vanoff a posé une option sur les droits cinématographiques de <i>White Dog</i>	C

10/04/1971	Dori Lundy.- « Movie Call Sheet ».- p. 11.	James Mason jouera dans le film <i>Kill</i>	C
26/06/1971	Patricia Johnson.- « Romain Gary, Jean Seberg, Divorced, but still a team ».- p. 5.	Entretien : Romain Gary, Jean Seberg et le tournage de <i>Kill</i>	E
25/10/1971	« Newsweek Fined in Suit by Jean Seberg ».- p. 2.	Gary et Jean Seberg remportent leur procès contre <i>Newsweek</i>	V
02/01/1972	Romain Gary.- « Thoughts and Warnings as World Enters Drug Age ».- p. 1.	Traduction d'un article écrit par Gary pour <i>Le Monde</i>	E
16/03/1972	« The Nation ».- p. 2.	Jean Seberg a épousé le réalisateur Dennis Berry	V
20/02/1973	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Kill</i>	P
23/02/1973	Kevin Thomas.- « Films Deal With Heroin, VD ».- p. 22.	Critique du film <i>Kill</i>	C
08/12/1974	Eve Ernst.- « Christmas Gifts That Keep on Giving ».- p. 1.	Idées de cadeaux de Noël, dont le livre <i>Vanishing Species</i> , avec une introduction de Gary	A
06/04/1975	Joyce Haber.- « Watch Out, World, Regine is Spreading out ».- p. 27.	Les clubs de Régine sont notamment fréquentés par Gary	A
18/06/1975	Kevin Thomas.- « "Micheal Strogoff", a Period Piece ».- p. 11.	Diffusion de <i>Michel Strogoff</i> de Mosjoukine – dont Gary pense être le fils	A
28/03/1976	Roderick Mann.- « Born in Switzerland, Bottled in Hollywood ».- p. 33.	Entretien avec Marthe Keller, qui jouera dans le film <i>White Dog</i>	C
28/07/1976	Publicité	Vente de livres à prix réduit, dont <i>The Gasp</i>	P
14/11/1976	Bonnie Ghazarbekian.- « Bangkok Hotel's the Best Address ».- p. 3.	Présentation des hôtels de Bangkok, dont l'Oriental Hotel, où Gary a, entre autres, séjourné	A
01/05/1977	Richard G. Hubler.- « RG does it again in "Ticket" ».- p. 12.	Critique de <i>Your Ticket Is No Longer Valid</i>	L
29/11/1978	Beverly Beyette.- « The Judy Garland Auction ».- p. 1, 8, 9, 10.	Lors d'une vente aux enchères d'objets liés à Judy Garland, réponse du présentateur à une question du public : « Qui est Romain Gary ? C'était peut-être leur épiciier ; je n'en sais rien. »	A
11/03/1979	Clarke Taylor.- « Costa-Gavras Takes a Real Shot at Romance ».- p. 35.	Costa-Gavras tourne le film <i>Clair de femme</i>	C
09/09/1979	Lorraine Bennett.- « Actress Jean Seberg Found Dead in Her Auto in Paris ».- p. 3, 26.	Mort de Jean Seberg	V
12/09/1979	Charles Champlin.- « The Death of an Actress ».- p. 1.	Mort de Jean Seberg	V

14/09/1979	« FBI Admits Spreading Lies About Jean Seberg ».- p. 2.	Après la mort de l'actrice, le FBI admet son implication dans l'affaire Jean Seberg	V
15/09/1979	Robert L. Jackson.- « FBI Admits It Spread Lies About Actress Jean Seberg ».- p. 1, 19.	Après la mort de l'actrice, le FBI admet son implication dans l'affaire Jean Seberg	V
16/09/1979	« Black Baby Story : FBI Admits Spreading Lie About Jean Seberg ».- p. 1, 24.	Après la mort de l'actrice, le FBI admet son implication dans l'affaire Jean Seberg	V
19/09/1979	« FBI : Another Sordid Episode ».- p. 6.	Après la mort de l'actrice, le FBI admet son implication dans l'affaire Jean Seberg	V
23/09/1979	Lee Grant.- « Jean Seberg : Did Gossip Kill Her ? ».- p. 5, 6.	Article sur la vie Jean Seberg et sa mort tragique	V
25/09/1979	Melville B. Millar.- « FBI's Lies About Jean Seberg ».- p. 4.	Réaction dans le courrier des lecteurs sur la mort de FBI et l'implication du FBI	V
21/11/1979	Austin Scott.- « County Asked to Join Effort to Get New Trial for Pratt ».- p. 12.	Article sur le procès d'une Panthère Noire, avec un rappel de l'implication du FBI dans l'affaire Jean Seberg	V
30/03/1980	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Clair de femme</i>	P
02/04/1980	Charles Champlin.- « Rarefied Romance in Paris ».- p. 1, 4.	Critique du film <i>Clair de femme</i>	C
04/04/1980	Publicité	Publicité pour la sortie du film <i>Clair de femme</i>	P
20/04/1980	« Calendar : Movies ».- p. 30.	Annonce de la sortie du film <i>Clair de femme</i>	C
27/04/1980	« Calendar : Movies ».- p. 34.	Annonce de la sortie du film <i>Clair de femme</i>	C
04/05/1980	« Calendar : Movies ».- p. 32.	Annonce de la sortie du film <i>Clair de femme</i>	C
18/05/1980	« Calendar : Movies ».- p. 34.	Annonce de la sortie du film <i>Clair de femme</i>	C
25/05/1980	« Calendar : Movies ».- p. 28.	Annonce de la sortie du film <i>Clair de femme</i>	C

ANNEXE 3.2. PUBLICITÉ POUR LES ROMANS DE ROMAIN GARY DANS LA PRESSE AMÉRICAINE

The same thing could happen to you

Now AND AGAIN in the experience of a publisher a manuscript turns up that is so completely and personally rewarding that the editor finds himself totally engaged. He reads with mounting intensity. He hears no phones. He misses three trains to Larchmont. All of his other interests are submerged in his preoccupation with the emotion and pace of the story. For the time being he has entered a world peopled by men and women whose conflicts and passions, treacheries and deceptions, become for him more compelling than the immediate pressures of his daily life.

This is the world of *THE COMPANY OF MEN*, and this is what happened to the editor when the manuscript first arrived. It is the story of a fourteen-year-old French boy suddenly caught up in the desperate and furtive activity of the notorious postwar black market of France.

His father, killed in the Resistance, bequeaths him a dying precept: *to search for the company of men*. The company of men is the fellowship of mankind—the partnership in betrayal and suffering and guilt which gives all men their common dignity and kinship. It demonstrates again that “no man is an island.”

This book is the story of that search. It takes the boy into a world of gangsters and Paris brothels and police. It sees him conditioned by American movies and by dreams of remote and isolated places in the world where man risks nothing.

THE COMPANY OF MEN is a book of violence, adventure and death. Yet it is filled with nobility and humor. Above all it is a deeply moving novel of ideas—the ideas with which millions of postwar Europeans are living today. What happened to the editor when it first reached his hands is almost certain to happen to you.

The Company of Men

A novel by ROMAIN GARY. Translated by Joseph Barnes. Available in two editions: Clothbound \$3.00; Readers' Edition (soft cover) \$1. Both editions complete and unabridged. At all bookstores. SIMON AND SCHUSTER

New York Times.- 21 avril 1950.- p. 21



You can get this superb new novel for a dollar

FOR people who have long denied themselves the pleasure of buying the latest books because of their cost, it should be welcome news that a fine new novel, which has won much critical acclaim, should be available for only a dollar. *THE COMPANY OF MEN* is one of the first novels to be published under Simon and Schuster's new plan of issuing two editions of each new book simultaneously—the regular cloth-bound edition selling at regular prices; and the soft cover paperbound edition, complete and unabridged, selling for \$1.

Here is what the critics have said about this engrossing story of a group of French boys who have made themselves over into the images of the tough and criminal characters they have seen in American movies:

WILLIAM L. SHIRER:

"I found *THE COMPANY OF MEN* a remarkable novel. It is exciting to read. It has drama and indeed melodrama, filled as it is with crime, violence and death. But I like it best, perhaps, as a novel of ideas—a type of fiction rather scarce in America at present."

NEW YORK HERALD TRIBUNE:

"A powerful work of bitter satire and first-rate humor."

CHICAGO TRIBUNE:

"Vigorous drama, excellent writing. These people are real: they have the strength and drive of actual persons. Full of shock, compulsion and an intolerable authenticity."

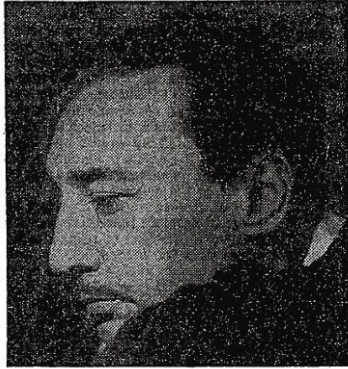
LEWIS GALANTIERE:

"It is a wonderful tragicomedy. Gary does what only an artist can do: he fuses into a single whole the events that change a man's moral outlook and the changes they effect."

THE COMPANY OF MEN

A novel by ROMAIN GARY. Translated by Joseph Barnes. Available in two editions: Clothbound \$3.00; Readers' Edition, price \$1. Both editions complete and unabridged. At all bookstores. SIMON AND SCHUSTER.

New York Times.- 24 mai 1950.- p. 27



ROMAIN GARY'S

Prix Goncourt novel of
African adventure and intrigue
is just published.

André Malraux says of it:

"Seldom has a tale of
adventure been raised to such
an almost legendary level.

Make no mistake about it:

this is a book that
will keep us company
for a long, long time."

THE ROOTS OF HEAVEN

Second printing before publication.
Price \$4.50 at all bookstores.
Simon and Schuster, Publishers.

New York Times.- 21 janvier 1958.- p. 27.



A burst of praise greets
ROMAIN GARY'S
Prix Goncourt novel of
African adventure

THE ROOTS OF HEAVEN is just published. It is the most brilliant novel yet to come from the distinguished diplomat-soldier-writer, Romain Gary. It has been awarded the highest French literary honor — the Prix Goncourt. Thus far 300,000 copies have been sold in France. It is being hailed by American critics for its immediate fascination and its lasting worth.

It is the story of a magnificent adventure. The hero, Morel, is a man of such total courage that cynics think him mad. He determines to save from extinction the great herds of elephants that roam Africa — he sees in them the last free race on earth. He makes war on the elephant hunters, the ivory traders, the officials that are allied with them. He rallies to his side an international band of adventurers. The fantastic exploit that involves them all is told in a novel that is causing a literary sensation. For example:

"Seldom has a tale of adventure been raised to such an almost-legendary level. Make no mistake about it: this is a book that will keep us company for a long, long time."

— André Malraux

"Flashing with comedy, rich and somber with feeling, and sumptuous in its pictorial imagery. A major modern novel. It makes a shining legend out of the most important issues of the time."

— *Newsweek*

"A remarkable novel. Written with passionate feeling and somber eloquence. A striking and moving book."

— *New York Times (daily)*

"Completely successful — one of the best narratives to be published in a long time."

— *Time*

"A truly remarkable feat. I feel... quite confident that *The Roots of Heaven* will prove the most intellectually stimulating novel of 1958."

— *New York Times Book Review*

"Compassion, irony, the sense of life seen widely and in depth — *The Roots of Heaven* brings these qualities of the novel that lives and promises to go on living."

— *New York Herald Tribune (daily)*

"It is a novel of suspense and a novel of ideas, and seldom has a combination of that kind been effected with such success and felicity. Tremendously interesting, beautifully written, it is an entirely worthy winner of France's coveted Prix Goncourt."

— *Chicago Tribune*

"As in the case of Malraux or Camus, Romain Gary has written a novel of ideas as though it were a tale of adventure, and achieves such a fusion that the ideas generate excitement and the adventure bristles with thought."

— *New York Herald Tribune Book Review*

"It is a rich and exciting work, compellingly readable."

— *The Atlantic*

THE ROOTS OF HEAVEN

Just out and already in its second printing.

\$4.50 at all bookstores

SIMON AND SCHUSTER, PUBLISHERS

New York Times.- 29 janvier 1958.- p. 25.

Bouquets and bravos for
ROMAIN GARY'S "dazzling" new novel
~and its "golden, exotic, immoral
and lovable" heroine, LADY L.

ROMAIN GARY, whose Prix Goncourt novel, *The Roots of Heaven* was internationally acclaimed for its philosophical profundity, has charmed and astonished the critics with his new book, *Lady L.* — a glittering tale of 19th-century high life, low life, and intrigue. Here are the first tributes:

Time: "Romain Gary, who wrote one of the best and most serious novels of 1958, *The Roots of Heaven*, has turned out what is bound to be one of the most urbanely amusing novels of 1959."

Newsweek: "Less than a year after the appearance of his brilliant bestselling *The Roots of Heaven*, the literary French Consul General in Los Angeles has produced another thoroughly urbane and original work of fiction. *Lady L.* is an almost perfect tale in the classic sense: it has sharp characterization, adventure, rapid pace, suspense, and a twist of the macabre. It also has wit and elegance. It suggests a collaboration between de Maupassant and Edgar Allan Poe. Summing up: a dazzler."

The Saturday Review's Harrison Smith calls the heroine, "A golden and exotic lady, immoral, lovable, a brilliant liar," and says of the book: "*Lady L.* is unlike any novel this critic has had the privilege of reading. It combines drama, passion, and romance, carrying one into a fascinating world of aristocracy and wealth, poverty and death. It is an enthralling novel written with extraordinary charm and virtuosity."

The Chicago Tribune: "*Lady L.* is an exciting story, written with irony, shot with amusement, the kind of tale that shuts the world outside as you read it."



LADY L.

Just out, and in its 2nd printing. \$3.50

SIMON AND SCHUSTER

New York Times. - 25 janvier 1959. - p. 29.

Romain Gary

writes a twentieth-century "J'accuse"

in which the central experience of our time
is seen in the context of man's eternal striving
towards greatness and goodness

A EUROPEAN EDUCATION

the widely acclaimed Prix des Critiques novel
by the author of *Lady L.* and *The Roots of Heaven*

M. GARY began writing *A European Education* in 1948 when he was flying with De Gaulle's Free French "Lorraine" Squadron. He completed it in America in 1959.

Meanwhile, a first version was published in France and was awarded the Prix des Critiques by sixteen leading French critics. But, although the book was acclaimed throughout Europe, M. Gary continued reworking his ms. to make it a perfect expression of the theme he thus outlined to his American publishers in 1958:

"I am still trying to illustrate my belief more clearly: in everything that is truly human in him, man is his own creation. He invents himself as a myth of great-



ness, of dignity, of freedom and justice — and civilization is the process by which we endeavor to live up to our own mythology."

M. Gary's novel shows this "myth" in the process of being re-created, threatened, and defended in our generation as it must be in every generation. His protagonist is a boy fighting with the partisans in the forests of Poland and receiving what he calls, at first ironically, his "European education" of hate, killing, and destruction — but also, as he learns, at last, of love, courage,

beauty and hope.

A European Education is considered by many French critics to be Romain Gary's masterpiece.

Just published, \$3.75



SIMON AND SCHUSTER

New York Times. - 20 mars 1960. - p. 11.



Ovation for Romain Gary and the incandescent power of his new novel A EUROPEAN EDUCATION

THE NEW novel by the author of *Lady L.* and *The Roots of Heaven* has stirred the imagination of critics and readers. It is being hailed as a work of power, a thriller and a novel of ideas, an affirmation of faith from one of the leading writers of our time.

Its setting: the forests of Poland during the German occupation. Its people: a dozen tough, articulate men whose idiosyncrasies — far from being lost — are sharpened by the incredible life they lead as guerrilla fighters. The protagonist: a gently-reared 14-year-old boy, hiding with the partisans, receiving at first hand his "European education" of murder, rape, terror, and treason — but also, at last, of courage, faith, and love.

Here are the first tributes:

"He can forge a great conception with all the incandescence of a romantic novelist — then give it final definition by tempering it in sad irony. He can, in other words, see through a human ideal without diminishing its necessity or demeaning its beauty. Gary proves himself one of the rare writers left who are capable of true heroes. His imagination feeds on ideals. *A European Education* confirms the author's peculiar genius."

—*N. Y. Times Book Review*

"A work of great power. Both a thriller and a novel of ideas. A narrative written from the heart, and from the heart of an excruciating wartime struggle. This is a strange and often brutal action-drama which becomes a stage for Gary's ideas. It is the author's personal act of faith."

—*San Francisco Chronicle*

"A vivid story told with restrained passion."

—*N. Y. Herald Tribune Book Review*

"It is as moving as a poem is moving. A quietly terrible parable for our times. A story of innocence 'educated' in all the horrors and atrocities of modern war, in murder and rape and terror of every kind. But M. Gary's book is not so black as it at first seems. In essence it is an affirmation of hope and faith." —*N. Y. Times (daily)*

"*A European Education* conveys its horror and its message with stubborn authority. The heroism swamps the despair. The ultimate lesson . . . is that, in Gary's words: 'we still are, and will be for a long time, condemned to heroism.'" —*Time*

"Deeply moving. Written with power, brevity, and humor." —*Washington Star*

"A novel of great stature and nobility."

—*San Francisco News*

"Despite moments of violence, terror, and cruelty, the theme is one of hope for humanity. Gary's point is beautifully and effectively made."

—*Los Angeles Times*

\$3.75 at all bookstores

SIMON AND SCHUSTER

New York Times. - 29 mars 1960. - p. 35.

A
new novel
by
**Romain
Gary**

author of
THE ROOTS OF HEAVEN

When a man tries to sell his soul to the devil these days, it calls for a lot of effort . . . and success is uncertain.

Take the case of José Almayo, the talent scout. Almayo has been trying to strike a bargain with the devil and, to expedite matters, has become dictator of his country. But persistent though he is in unspeakable extremes of evil, the supreme achievement continues to elude him.

Almayo blames everyone: his mother; his subordinates; the Iowa girl with a passion for social uplift who has been his mistress for three years. Yet it is not until the bizarre and shattering dénouement in the dusty plains of a mountain town that the talent scout learns the truth about his quest . . .

"Romain Gary never repeats himself. He is always surprising as well as delighting us."
— *Ros Ray Kinross,*
Saturday Review Syndicate

**THE
TALENT
SCOUT**

At all bookstores • \$3.75
HARPER & BROTHERS



New York Times.- 19 mars 1961.- p. 19.

NEW HARPER FICTION

**THE
TALENT
SCOUT**

By ROMAIN GARY

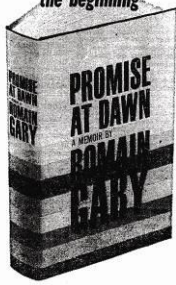


In this new novel about a young Indian's unflagging attempts to sell his soul to the devil, the author of **THE ROOTS OF HEAVEN** evokes "as vivid, true and weirdly entertaining an inferno as has steamed out of any novel in recent years . . . Custard pies change into shooting stars, and shooting stars into custard pies . . . Look closer, though. Mr. Gary is not a mere draftsman, but a visionary related to Hieronymus Bosch."

— **FREDRIC MORTON,**
N. Y. Times. \$3.75

New York Times.- 11 avril 1961.- p. 35.

"Unique, dazzlingly vital,"
says **NEWSWEEK**, and that's only
the beginning.



PROMISE AT DAWN
by **ROMAIN GARY**

"Never was there an autobiography like **PROMISE AT DAWN** by Romain Gary. Tragic and pitiful, comic and hilarious, wise and foolish, it contains a more-than-life-size portrait of one of the world's most endearing and extraordinary women, M. Gary's heroic mother; a life-size portrait of a likable and exasperating young man; and more wonderful stories than seems possible... **PROMISE AT DAWN** is full of funny stories. M. Gary writes with urbane wit and often with bland self-mockery. He is an inspired raconteur... Brilliantly entertaining... And his mother is unforgettable."
—ORVILLE PRESSCOTT, *N. Y. Times*

"**PROMISE AT DAWN** is a promise of absolute delight. Masterpiece is the word for it. It is certain to be a best seller in America as it was in France... Thrilling in its drama, its humor, its honesty and its penetration."
—*Milwaukee Journal*

"All those a thirst—as who is not—for unabashed, unqualified romance will find **PROMISE AT DAWN** irresistible."
—VIOLETA PETERSON, *N. Y. Herald Tribune Book Review*

"Marvelously extravagant... irresistible momentum... related with a robust gusto and that disarming mixture of humor and sadness for which the Russians, like the Irish, have a special genius."
—*Front-page review, N. Y. Times Book Review*

"Filled with the stuff of life... profoundly honest and moving, alternating between the comic and the tragic, filled with love and toughness, with compassion and understanding... the vitality and importance which guarantees survival beyond this time and place."
—*Los Angeles Times*

"In turn extravagant, humorous, poignant and reflective. Artfully combining the tragic and the comic, Gary has written an altogether original and captivating memoir... packed with memorable incidents—touching, bizarre, fantastic."
—CHARLES ROLO, *The Atlantic*

"It is absolutely positive to become a big best seller. Quite decorously so, too."
—ELIZABETH JANEWAY, *Chicago Tribune*

PROMISE AT DAWN
By the author of **THE ROOTS OF HEAVEN**
ROMAIN GARY
At all bookstores • \$5.00
HARPER & BROTHERS

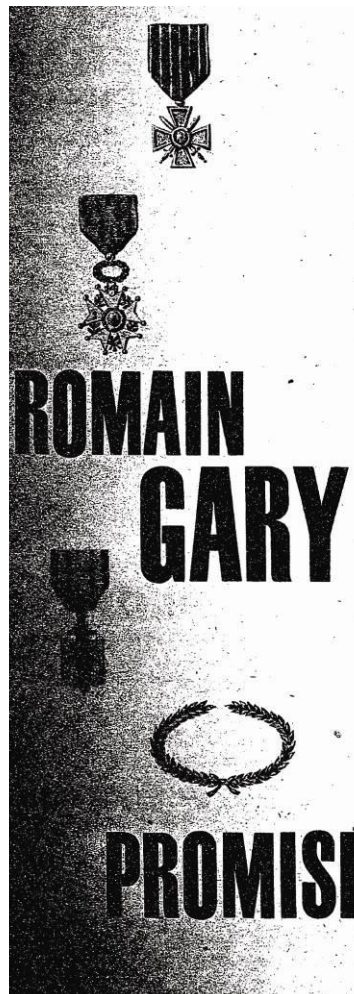
New York Times.- 17 octobre 1961.- p. 37.



PROMISE AT DAWN
by **ROMAIN GARY**

"Brilliantly entertaining... Never was there an autobiography like **PROMISE AT DAWN**. Tragic and pitiful, comic and hilarious."—ORVILLE PRESSCOTT.
"Electrifying."—*Chicago News*. "Superlative."
—*Boston Herald*. "Masterpiece."—*Milwaukee Journal*. "Irresistible."
—*N. Y. Herald Tribune*.
\$5.00

New York Times.- 2 novembre 1961.- p. 35.



ROMAIN GARY

PROMISE AT DAWN

At all bookstores • \$5.00
HARPER & BROTHERS

New York Times.- 22 octobre 1961.- p. 11.

THIS IS THE LIFE STORY of the author of *The Roots of Heaven*, of *Lady L*, and of many other novels familiar to the American reader.

In it Romain Gary chronicles his childhood in Russia, in Poland, and on the French Riviera, the extremes of luxury and poverty he experienced in tumultuous situations, his peacetime and wartime adventures, some hair-raising, some hilarious, in France, England, Ethiopia, Syria, and Equatorial Africa. But above all it is the story of the love that was his very life. The promise at dawn evokes both the promise of a glorious future, passionately believed in, incessantly reiterated by an adoring mother to her son, and that son's promise to his mother to accomplish all she expected of him.

Writing in *The New Yorker* soon after the French publication of **PROMISE AT DAWN**, Janet Flanner said: "His book has achieved an immediate success and is already a best seller... a pair of Slav family portraits of odd mother and precocious son, bursting with life, melodrama, sentimentality, energy, and their common destiny. Gary's art has been to combine the comic and the tragic. How that Mme. Kacew comes alive on the pages, and what an extravaganza she is! Prey-sying, protesting, insulting, limping on her cane, smoking her endless cigarettes, ludicrous and magnificent during her bouts against poverty, always illumined by her *foies des grandeurs*—her optimal dreams of her child's future... She loved her son so much that in a way she created him twice, the second time in Vilno at the age of eight, when she began turning the intelligent little tarax into a Frenchman with his Gallic glories mapped out for him to fulfill. He was, she told him, to be a French military hero, ambassador, noted writer, and ladies' man..."

"Gary notes in his book how close he came to reaching the high aims set for him... In his combat missions against General Rommel, he crashed in the jungles and on the desert, was burned, was shot, was half killed by fevers. Of his French escapade that landed in England, he was one of five who survived, since he had the temporary duty of immortality... He is entitled to wear the Cross of the Liberation, a decoration that was personally awarded by General de Gaulle to a few of the bravest of his Free French fighters; he has the Croix de Guerre, the Legion of Honor, and the Prix Goncourt (the last rather a comedown, as his mother had mentioned the Nobel Prize); and is at present (August, 1960) the French Consul-General in Los Angeles.

"But it is to Mme. Kacew that he gives the real honors as he writes her portrait... with his talent for emotions and sentiments, with his remorse, admiration, memories, filial conscience, and virile sense of humor... He was her 'happy ending,' as he somberly phrases it, and he could neither die nor be free until he had given her his accomplishments as a man..."

"**PROMISE AT DAWN** is in turn extravagant, humorous, poignant and reflective. Artfully combining the tragic and the comic, Gary has written an altogether original and captivating memoir... packed with memorable incidents—touching, bizarre, fantastic."
—CHARLES ROLO, *The Atlantic*

"Irresistible"
— *N. Y. Times*

PROMISE AT DAWN
by **ROMAIN GARY**

At all bookstores • \$5.00
HARPER & BROTHERS

New York Times.- 9 mars 1962.- p. 27.



New York Times.-
10 mars 1964.-
p. 35.

Without suggesting that
ROMAIN GARY

has told us, in

Hissing Tales

everything he knows (or thinks or feels) about man's strange nature and his life on earth, these fifteen stories certainly provide an indication of what being alive means to the author of *THE ROOTS OF HEAVEN* and *PROMISE AT DAWN*.

The outrageous, the perverse, the pathetic, the vicious, the absurd... Gary regards them all with an eye both disenchanted and pitying. This outlook and his almost diabolical brilliance as a storyteller give these *HISSING TALES* their lethal impact. Urbane, sardonic — and intensely serious — they represent Gary at his best.

\$4.95 at all bookstores



ROMAIN GARY

"A 20th-century counterpart of Guy de Maupassant"*

Hissing Tales

"This collection of fifteen short stories ranks with the best... They suffice to establish Gary forever in the forefront of contemporary writers... The hissing sound is one of derision, of sardonic humor and disenchantment, the author's defense against pain as well as compassion and anger."—**Chicago Tribune*

"His stories combine humor, horror and entertainment in an unusual and arresting way... wit and sardonic elegance... the ironic hand in the velvet glove... a fantastic but oddly believable gallery of characters."

— FELICIA LAMPORT, *Book Week*

\$4.95 at all bookstores



"The bite of MAUPASSANT, the penetration of CHEKHOV, the narrative skill of MAUGHAM, the bitter-sweetness of SHOLEM ALEICHEM..."

— ROBERT R. KRUSCH, *Los Angeles Times*

Romain Gary's HISSING TALES

"The great storytellers are few and in their lifetime they are sometimes cursed for being sentimental, blasphemous, cynical and commercial... I think Romain Gary may well be one of the great storytellers."

— Frederick Laws, *Daily Herald, London*

"Remarkably provocative and enjoyable..."

— William Barrett, *Atlantic Monthly*

"The hissing sound is one of derision, of sardonic humor and disenchantment... A twentieth-century counterpart of Guy de Maupassant."

— Elaine P. Halperin, *Chicago Tribune*

"Powerful... in the great tradition of the French short story..."

— *The Times, London*

"The hissing is the sound made by fuses of an old-fashioned bomb. It's followed in almost every instance by an explosion."

— Maurice Delhies, *New York Herald Tribune*

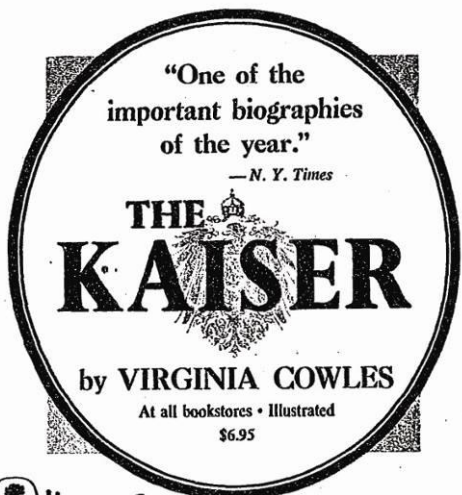
"Almost all gems..." — *Life*. "Superbly cynical and ironic tales..." — *Books and Bookmen, London*. "Sizzle of shock, excitement or astonishment..." — *Sunday Telegraph, London*. "Some of the most absorbing short stories of today."

— *Boston Herald*. "Excellent..." — *Cleveland Press*. "Masterly..." — *Daily Telegraph, London*. "A volume that you will never forget..."

— *Minneapolis Sunday Tribune*. "Brilliant..." — *Newsday*. "Pervasive irony..." — *Book Week*. "A brilliant storyteller..." — *Playboy*. "Devastating exposure..." — *Punch, London*

At all bookstores \$4.95

COMING JANUARY 1965, ROMAIN GARY'S NEW NOVEL **THE SKI BUM**



"One of the important biographies of the year."

— *N. Y. Times*

THE KAISER

by VIRGINIA COWLES

At all bookstores • Illustrated

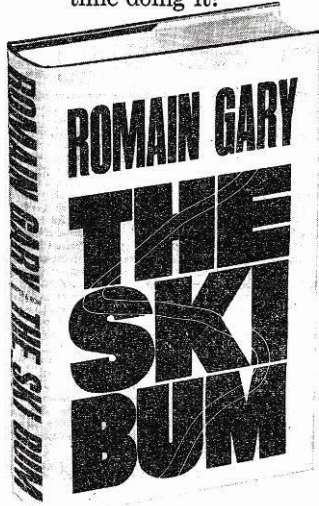
\$6.95



New York Times.- 12 avril 1964.- p. 20.

New York Times.- 1^{er} octobre 1964.- p. 33

How to tell the men
from the boys—
and have a wonderful
time doing it!



LENNY, the ski bum, is a young American in Switzerland, an expatriate from all purpose and ambition... He would make, for the ordinary novelist, a pretty useless protagonist. Yet for Gary's dark virtuosity he turns out to be a fine instrument. Our author catches Lenny during the summer, when the snow melts in the Alps and he must go down to the city to spend a short recess in reality. Reality means Geneva; it means a job which is conveniently illegal. And it also means meeting Jess, daughter of the American consul...

"A small absurdity, masterfully handled by Gary, bounces the two together. Before they can disentangle, they find themselves in something so square as love... 'I'm not going to hurt her,' Lenny ponders just before sleeping with her. 'You hurt a kid like that and the next thing you know you've started a relationship.'

"Of course he hurts her, and of course a relationship has started. Gary captures it with a sensuous staccato cadence, captures hip things like sighs masked as sneers, and unhip things like nature, like the swoosh of gulls and the sway of sailboats, like a boy and girl wandering through a happy and doomed summer...

"With every book it becomes clearer that Romain Gary is a deep and bitter seer who also happens to be a superb romantic poet. Better than anyone else writing today, he can beguile his audience while breaking its heart."

— FREDERIC MORTON, *N. Y. Times Book Review*

"Lenny, succumbing to tenderness after an entertaining mixture of wry comedy and high melodrama, finally recognizes that love, like cosmic rays, may have some source beyond man. In this bittersweet story of his conversion, Gary has written the equivalent of a jazz cantata, a swinging opus masking its reverence in cacophonies."

— GLENDY CULLIGAN, *Washington Post*

"Lenny makes an unforgettable character. And Gary serves his hero marvelously well, with a style of writing that is at once flowing, dry, rapid and unlyrical, but from which emotion is never absent."

— YVES BERGE, *Book Week*

"Predictable, as *THE SKI BUM* proves again, are his masterly talents as a story teller and the way he puts sophistication and sardonic humor at the service of idealism."

— MAURICE DOLBIER, *N. Y. Herald Tribune*

"If Romain Gary's new novel, *THE SKI BUM* is not chuckled over, shivered with, and generally enjoyed by vast numbers of admirers, romantic reading's dead and gone... *THE SKI BUM* endows its blabbermouth juveniles with the most steadily amusing dialogue in a long time."

— *The Atlantic*

THE SKI BUM

A NEW NOVEL

by Romain Gary

Just published and already bought by Joseph E. Levine as a motion picture production

At all bookstores • \$4.95



New York Times. - 2 mars 1965.-

THE SKI BUM BY ROMAIN GARY

**"Snow is snow,
sex is sex
and Gary is a
storyteller"**

— MAURICE
DOLBIER,
*N. Y. Herald
Tribune*

At all bookstores
\$4.95

Harper

Second
Large
Printing

THE SKI BUM BY ROMAIN GARY

New York Times. -
30 mars 1965.-
p. 44.

Here's why—winter, spring, summer—

THE SKI BUM

is being "chuckled over, shivered
with, and generally enjoyed by
vast numbers of admirers"

— *The Atlantic*

LENNY, the ski bum, is a young American in Switzerland, an expatriate from all purpose and ambition... When the snow melts in the Alps, he must go down to the city to spend a short recess in reality. Reality means Geneva; it means a job which is conveniently illegal. And it also means meeting Jess, daughter of the American consul... Before they can disentangle, they find themselves in something so square as love... 'I'm not going to hurt her,' Lenny ponders just before sleeping with her. 'You hurt a kid like that and the next thing you know you've started a relationship.'

"Of course he hurts her, and of course a relationship has started. Gary captures it with a sensuous staccato cadence, captures hip things like sighs masked as sneers, and unhip things like nature, like the swoosh of gulls and the sway of sailboats, like a boy and girl wandering through a happy and doomed summer...

"With every book it becomes clearer that Romain Gary is a deep and bitter seer who also happens to be a superb romantic poet. Better than anyone else writing today, he can beguile his audience while breaking its heart."

— *N. Y. Times Book Review*

"An entertaining mixture of wry comedy and high melodrama. In this bittersweet story of Lenny's conversion, Gary has written the equivalent of a jazz cantata."

— *Washington Post*

"Lenny makes an unforgettable character. And Gary serves his hero marvelously well."

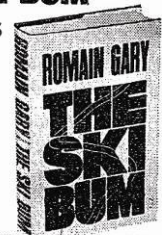
— *Book Week*

Romain Gary

THE SKI BUM

\$4.95

THE SKI BUM
has been bought by
Joseph E. Levine
as a motion picture
production



New York Times. -
25 mai 1965.-
p. 19.

A dybbuk—
the surviving spirit of a murdered Yiddish music-hall
comedian—taking over the body of an
ex-Nazi *Hauptjudenfresser* storm trooper?

That, my friend, is real *hutzpah*.

Hans Helmut Schatz, former S.S. officer and officially de-Nazi-
fied police chief in the New Germany, is about to lose his job—
and possibly his mind. For inside his neatly uniformed exterior,
dancing a hora at awkward moments, lurks the laughing, mock-
ing, maddening, loving spirit of Genghis Cohn... a Jewish comic
whom Schatz "exterminated" a quarter of a century ago. (Under
order, *aber natürlich*.)

Thus does Romain Gary, internationally acclaimed novelist, set
the stage for a drama of farce and fury—a savagely hilarious
novel that probes the blood guilt of a generation... and a world.
Gary's is a darkly comic canvas of today's guilt, as well as yester-
day's—a portrait of an unconcerned New Germany in which the
young are a bit anti-Semitic "merely out of respect for their
elders."

Beneath the farce (and this novel has been described as "Faust
revised by the Marx Brothers"*) lies the question which haunts
us all, German as well as Jew, American as well as Frenchman
... "Will it ever be possible to disentangle the Nazi from the Jew,
the victim from the executioner, so deeply united in the very
semen of the species? ... Are the victim and the executioner
really condemned to remain bound to each other for as long as
there will be men?"

"One of the very rare contri-
butions of our time... to
great comic literature."
—ANDRÉ MALRAUX

"Part fireworks display, part
nuclear attack... rockets
along at the speed of light."
—*The Atlantic*

"His most important book to
date."—*Saturday Review*



THE DANCE OF GENGHIS COHN

a novel by

ROMAIN GARY

An NAL Book. \$5.00 at bookstores

*Der Spiegel



WORLD PUBLISHING
TIMES MIRROR
New York and Cleveland

More Big World Books...

WALLACE by Marshall Frady, "Anything but a campaign biography... a literate, anecdotal,
ironic, skillfully researched profile... frightening and fascinating."—*San Francisco Chronicle*,
An NAL Book. \$5.95

FIRES IN THE IN-BASKET: The ABC's of the State Department by John P. Leacacos.
"Startling and absorbing revelation of how our foreign policy is made, how our foreign affairs
are conducted, and how the 'fires in the in-basket' affect all of us."—*Cleveland Plain Dealer*,
\$6.95

BUSINESS AS A GAME by Albert Z. Carr. "If the man on the way up seriously applies him-
self to Mr. Carr's methods, he is as good as 'in' with a title on the door."—*Library Journal*,
An NAL Book. \$5.95

Romain Gary raises up a *dybbuk**
to haunt the human race—especially neo-Nazis,
de Gaulle, Vietnam hawks, anti-Semites, and
all the *fuehrers* and decimators of the ages.

"ONE OF THE VERY RARE
contributions of our time... to great comic literature."
—ANDRÉ MALRAUX

"WILDLY FUNNY...
Gary attempts to explain not only German history but
most of the history of Western civilization with this
morbidly fascinating sexual metaphor."—*Time*

"HIS NEWEST AND MOST IMPORTANT BOOK
to date... a fiery *j'accuse* against many generations—
those long dead and those still alive... an ingenious
work."—*Saturday Review*

"HE PLUNGES HIS BRILLIANT VERBAL SCALPEL
into the tenderest portions of the human condition and
removes a slice of twentieth-century life that is witty,
disturbing."—*Newsweek*

"ROMAIN GARY HAS AN ALMOST
UNCANNY ABILITY
to weave a story combining bleak and bittersweet
humor with an underlying philosophy which reveals
his feelings about man and the world in which he lives
and suffers or causes others to suffer."
—*Library Journal*

"A SLASHING MOCKERY... A STINGING
SENSE OF TRAGEDY
expressed in a furiously comic vein."
—*AP Newsfeatures*

"FAUST REVISED BY THE
MARX BROTHERS."
—*Der Spiegel*

"PART FIREWORKS
DISPLAY, PART
NUCLEAR ATTACK...
rockets along at the speed of
light."—*The Atlantic*

**Dybbuk*: A restless ghost, in
this case the surviving spirit
of a murdered Yiddish
music-hall comedian who
takes over the mind and
body of the ex-Nazi S.S.
officer who "exterminated"
him.



THE DANCE OF GENGHIS COHN

a novel by

ROMAIN GARY

An NAL Book. \$5.00 at bookstores



WORLD PUBLISHING
TIMES MIRROR
New York and Cleveland

New York Times.-
4 septembre 1968.-
p. 45

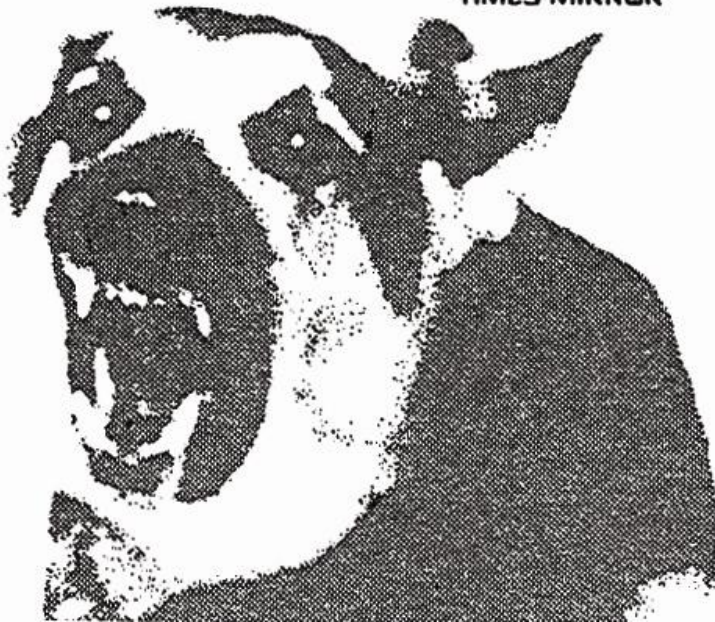
New York Times.-
25 août 1968.-
p. 15.

Batka is a gentle, loving German shepherd when he sees white men. A vicious, trained killer when he sees black men. *White Dog* is Batka's story. And America's story. An America being torn apart by racism, bigotry, and hatred. This parable for our time is a raging European bestseller. JOHN BARKHAM, of the Saturday Review Syndicate, calls it "the best book Romain Gary has given us in years." It will leave you gasping.

ROMAIN GARY'S WHITE DOG

\$6.95

WORLD PUBLISHING
TIMES MIRROR



New York Times.- 4 février 1971.- p. 32.

"Mr. Orwell, you have been outdone!"



"Combines Ian Fleming's attention to detail and suspense, Ray Bradbury's lyric style and Kurt Vonnegut's urbane wit. Marvelous, uplifting entertainment."
—Library Journal

"A delightful divertissement... capped by an action climax that will pull you out of your chair."
—Playboy

"Gary is a suave, sophisticated observer of the human condition who uses fiction to reflect the temper of the times... This genuine tour de force... stimulates the imagination."
—JOHN BARKHAM, Saturday Review Syndicate



"Mr. Orwell, you have been outdone!..."

"Gary has fused a story of high adventure with a moving allegory on love and morality."

—From F. Lee Bailey's new magazine, Gallery

"Any man who mixes satire, sermons, suspense, science fiction, the novel of ideas and the parable has nerve if nothing else. In THE GASP, Romain Gary does precisely that, and pulls it off."
—ANATOLE BROYARD, N.Y. Times



By the best-selling author of *Lady L* and *The Roots of Heaven*
\$6.95 at all bookstores

PUTNAM

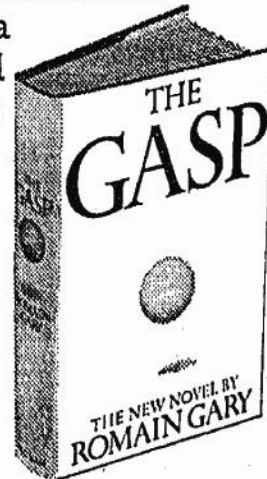
Romain Gary's **THE GASP** leaves the *New York Times* breathless:

“Any man who mixes satire, sermons, suspense, science fiction, the novel of ideas and the parable has nerve if nothing else. In *THE GASP*, Romain Gary does precisely that, and pulls it off. . . .

“*THE GASP* is bittersweet, which is, after all, the truest taste for a novel. It is the kind of book most authors fail at—and get praised for anyway, as a tribute to their high intentions. Mr. Gary has not failed. He is one of those old-fashioned, ironical Frenchmen who know how to put a world of wit, grace and meaning into a Gallic shrug. He can even do it with a gasp.”

—ANATOLE BROYARD,
New York Times

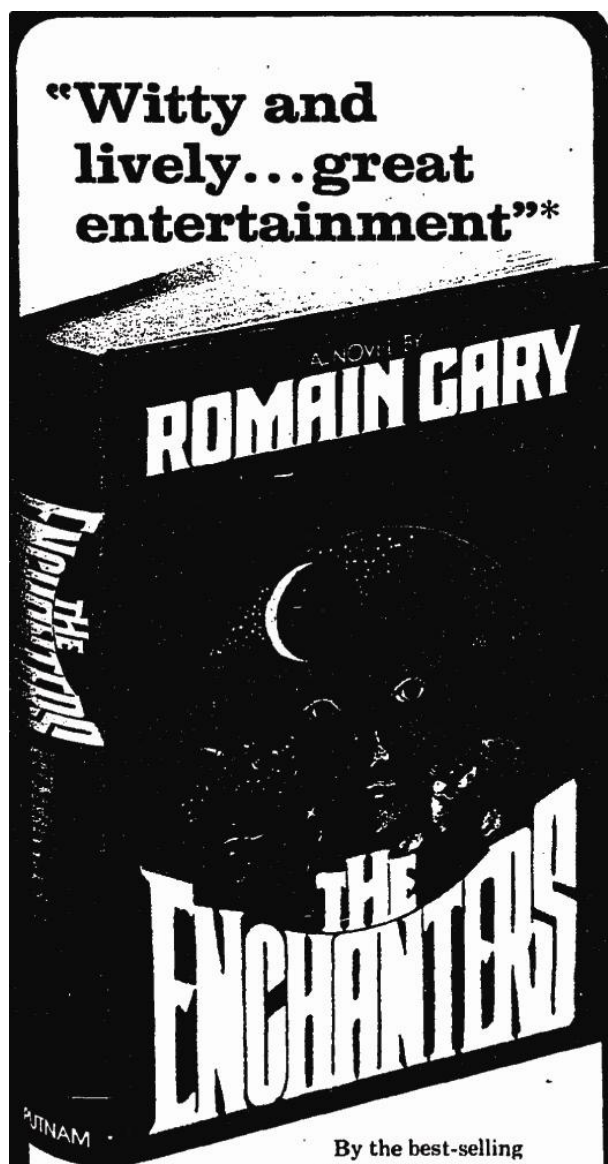
By the best-selling author
of *Lady L* and *The Roots
of Heaven*
\$6.95 at all bookstores



G. P. Putnam's Sons

New York Times.- 9 mars 1973.- p. 35.

New York Times.- 6 mars 1973.- p. 39.



"Witty and lively...great entertainment"*

By the best-selling author of *Promise at Dawn* and *The Roots of Heaven*

THE spellbinding tale of the Zaga family, master sorcerers who seek their fortune and the true meaning of reality—and illusion—at the court of Catherine the Great.

"Romain Gary is a wizard with his pen... [with] often Bergmanesque...brilliant writing harnessed to poignancy, humor, sadness, make-believe, mortality and forever. The effect is masterful."

—*Chicago Daily News*

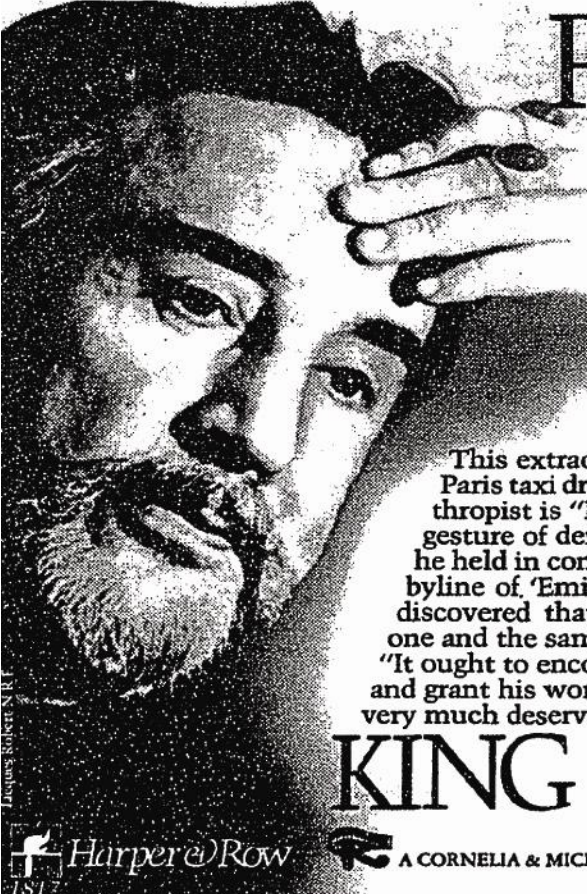
"Mr. Gary has a great deal of ingenious fun with the notion of the artist as kindly confidence man. So will the reader who notices the dagger up that lace-cuffed sleeve."

—*The Atlantic Monthly*

"A ribald, Rabelaisian tale."—Boston Globe

Just Published / \$8.95 from your bookseller

G. P. PUTNAM'S SONS



**ROMAIN
GARY'S**
"triumphant
last laugh."

—*Los Angeles Times*

This extraordinary, Rabelaisian novel of a young Paris taxi driver and an octogenarian Jewish philanthropist is "Romain Gary's last novel. It is also his gesture of defiance at the 'clique' of Parisian critics he held in contempt. It appeared in France under the byline of 'Emile Ajar.' ... Not one of the critics ever discovered that Romain Gary and Emile Ajar were one and the same."—*John Barkham Reviews*
"It ought to encourage us to reevaluate him and grant his work the wider recognition it very much deserves."—*San Francisco Chronicle*


KING SOLOMON
A Novel

 Harper & Row  A CORNELIA & MICHAEL BESSIE BOOK



New York Times.- 18 septembre 1983.- p. 32.

ANNEXE 3.3. PUBLICITÉS CITANT ROMAIN GARY



An eminent
priest-scientist's
extraordinary new conception
of man's place
in the universe

* Holman

Pierre Teilhard de Chardin

The Phenomenon of MAN

Introduction by JULIAN HUXLEY

One of the most distinguished thinkers of our time, who was at once a renowned philosopher, paleontologist and a discoverer of Peking man, presents, in *THE PHENOMENON OF MAN*, the most ambitious and exciting attempt to evolve a synthesis of science and religion since the Middle Ages. His boldly original thesis points the way to hope for man's future and looks past the philosophic despair of the moment. Here is one of the most profound visions of the evolving universe yet conceived by modern man.

THE PHENOMENON OF MAN is the first volume of a complete English translation of the works of Father Teilhard. When published in France it was the best-selling non-fiction book of the year.

ARNOLD J. TOYNBEE: "A great man of science and a great soul. His work gives our generation the comprehensive view it sorely needs."

F. S. C. NORTHROP: "Father Teilhard was one of the rare people of the contemporary world . . . Only now are the spirit of the man and the originality of his works receiving the attention which they deserve."

JAMES COLLINS: "Here is a humanism that is at once scientific in its grounding and religious in its last implications."


LOREN EISELEY: "It is my hope that his book may promote a greater tolerance for evolutionary studies among theologians, and that we, on the scientific side, may catch some gleams of enlightenment from that soaring mind which was capable of reading in the stony hieroglyphs of nature, a spiritual message denied to lesser men."

ROMAIN GARY: "Deeply optimistic, original and bold, the great Jesuit thinker and magnificent writer added a new chapter to the spiritual epic of mankind."

WILLIAM G. POLLARD: "A fascinating and powerful presentation of the amazing fact of the emergence of man in the unfolding drama of the cosmos."

ABRAHAM J. HESCHEL: "A most extraordinary book, of far-reaching significance for the understanding of man's place in the universe."

HENRI PEYRE: "One of the very profound as well as moving volumes of philosophical meditation . . . Teilhard de Chardin is one of the truly significant religious thinkers of our age."

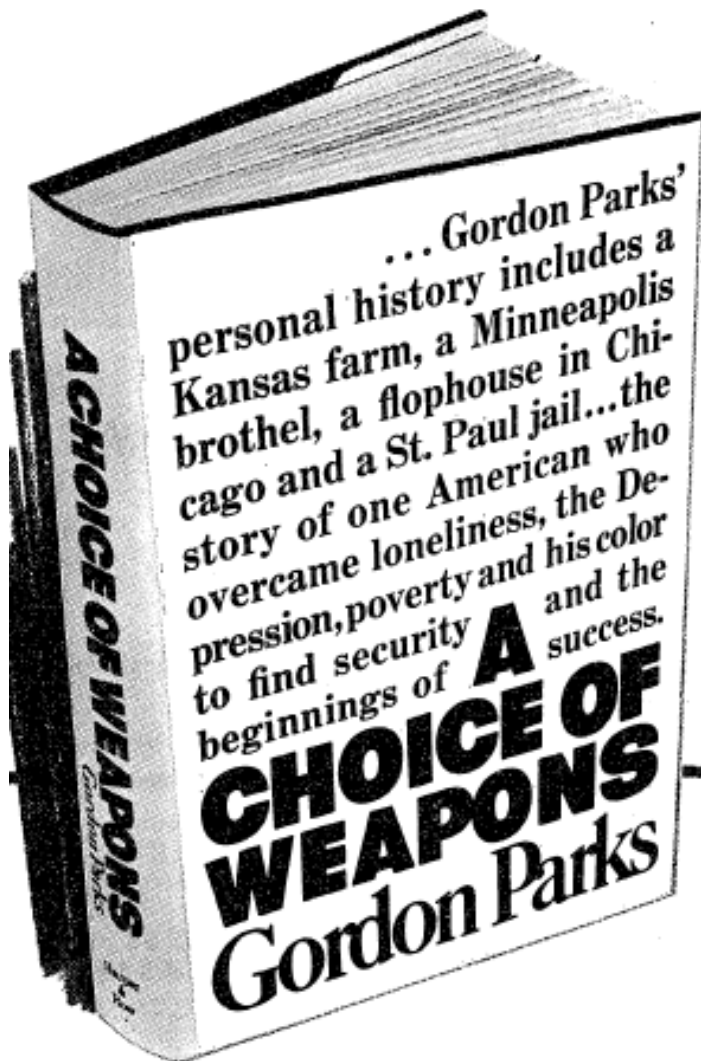


At your bookseller • \$5.00

HARPER & BROTHERS

NEW YORK 16

New York Times.- 18 octobre 1959.- p. 14.



"Worth a thousand pictures..."

"Parks has recalled, with a mixture of warm and chilling detail, 16 years of his life, from 1928 to 1944, from the age of 16 to the age of 32, starting from the time he wandered homeless in Minneapolis, tempted to stab a streetcar conductor and steal his money, and ending on the brink of artistic and commercial success, a few years before he became one of *Life* magazine's most gifted and celebrated photographers. To fight poverty and prejudice, he chose art. But he didn't have just one weapon. He had an arsenal. Parks' book, which is not illustrated, is worth a thousand pictures. The story is told with quiet understatement, with controlled bitterness." — DICK SCHAAP, *N. Y. Herald Tribune*

"An absorbing, rending life-story."
— ERSKINE CALDWELL

"A remarkable account of what it is like to be a Negro and still win through to both success and acceptance as an individual. A rare book, it is also excellent reading."
— JAMES JONES

"What a relief it is to encounter the autobiography of a gifted Negro who has disdained to reduce the rich and confusing totality of his life to the dreary sociological formulas which American Negroes are currently encouraged to impose upon their lives... What I found here is the poetry which Parks has made of his circumstances, his talent and his chances. Certainly he has written one of the more important — and truthful — of recent American Negro autobiographies."
— RALPH ELLISON

"A pure work of art, a contribution to our common heritage."
— ROMAIN GARY

"A tremendously optimistic book for Americans in our time."
— SHELLEY MYDANS

At all bookstores • \$4.95

 **Harper & Row**

New York Times. - 8 février 1966. - p. 36.

ANNEXE 3.4. PUBLICITÉS POUR DES PIÈCES DE THÉÂTRE ET FILMS TIRÉS DE L'ŒUVRE DE ROMAIN GARY

RESERVED SEATS NOW ON SALE WORLD PREMIERE WED. Benefit The Lighthouse



Darryl F. Zanuck's
THE ROOTS OF HEAVEN
Directed by John Huston
Based on the Best Selling Novel by Romain Gary

Produced by
ERROL FLYNN · JULIETTE GRECO · TREVOR HOWARD · EDDIE ALBERT with PAUL LUKAS and HERBERT LOM
CINEMASCOPE also starring ORSON WELLES COLOR by DE LUKE
Screenplay by DARRYL F. ZANUCK · ROMAIN GARY and PATRICK LEIGH-FERMOR

R K O PALACE Broadway & 47th St. ALL SEATS RESERVED
EVERY EVENING AT 8:30 P.M.
WED. WED. SAT. SUN. & HOLS. AT 1:30 P.M.
PL. 7-2626

New York Times.-
10 octobre 1958.-
p. 36.

New York Times.-
19 novembre 1958.-
p. 45.

STARTING TODAY at 10:45 A.M.
for your convenience

"THE ROOTS OF HEAVEN"
will be shown at
**CONTINUOUS PERFORMANCES
AND POPULAR MOVIE PRICES!!**

IMPORTANT NOTICE: No Reserved Seats! This means more shows per day—and more opportunity to enjoy the motion picture that was awarded ★★★★★ by The Daily News, of which the New York Times said, "There is an embarrassment of riches!" and which the Saturday Review called "One of Hollywood's most important films!"



DARRYL F. ZANUCK'S
THE ROOTS OF HEAVEN
Directed by JOHN HUSTON
Based on the Price-Winning Best-Seller by Romain Gary

STARRING
ERROL FLYNN · JULIETTE GRECO · TREVOR HOWARD · EDDIE ALBERT with PAUL LUKAS and HERBERT LOM
also starring ORSON WELLES Produced by DARRYL F. ZANUCK · Screenplay by ROMAIN GARY and PATRICK LEIGH-FERMOR
CINEMASCOPE COLOR by DE LUKE

Late Show Every Night
90c TILL NOON
RKO PALACE BROADWAY AT 47th ST.
Produced by
20

Just wait'll you see what she teaches the man who understood women!

THAT "GIGI" GIRL
LESLIE CARON

THE "TWO FOR THE SEESAW" GUY
HENRY FONDA

"THE MAN WHO UNDERSTOOD WOMEN"

From the finest "The Cases of the Day" by Hamlet Gary

Co-starring: **CESARE DANOVA**
with MYRON MCCORMICK • MARCEL DALIO • CONRAD NAGEL

Produced and Directed from the screenplay by **NUNNALLY JOHNSON**

COLOR by DE LUXE • CINEMASCOPE • STEREOPHONIC SOUND

PLUS SIXTH  EDITION OF

THE STARLIT STAGE

starring **STEVE GIBSON'S "RED CAPS"**
Sensational Recording and TV Headliners

featuring **JOAN PROCTOR** and **RAYNA SCHYNE**—Singing Favorites
and **THE WALLACE BROTHERS**—Stylists of the Dance

ROBERT BOUCHER and the **ROXY ORCHESTRA**
musical director, **ROBERT BOUCHER** • castings by **BRUNO MAINE**
musical arrangements by **PERRY BURGETT** • entire production under the personal direction of **ROBERT G. ROTHAFEL**

STARTS TODAY
DOORS OPEN 10:30 A. M.
THE ROXY THEATRE
50th St. & 7th Ave.
CI 7-6000



New York Times.- 2 octobre 1959.- p. 25.

"A Warmly Affectionate Play"
—WATTS, N.Y. Post

First Nighters Cheered Samuel Taylor's
"First Love"

Based on Romain Gary's
Best Seller "PROMISE at DAWN"



LILI
DARVAS

HUGH
O'BRIAN

Enjoyed by 6,000,000 in the Ladies Home Journal

MOROSCO Theatre 217 W. 45 St. See Alphabetical Listing. TONIGHT AT 8:30

New York Times.- 31 décembre 1961.- p. 2.

A GRAND SLALOM for ROMAIN GARY and "THE SKI BUM"!



"THE SKI BUM' PROVES AGAIN ROMAIN GARY'S MASTERLY TALENTS AS A STORYTELLER."
—N.Y. Herald Tribune

"WITH EVERY BOOK IT BECOMES CLEARER THAT ROMAIN GARY IS A SUPERB ROMANTIC POET. BETTER THAN ANYONE ELSE WRITING TODAY, HE CAN BEGUILE HIS AUDIENCE."
—N.Y. Times

"THE SKI BUM' IS ANOTHER DAZZLING PAS SEUL... A PORTRAIT IN DEPTH OF AN AMERICAN IN EUROPE... A LONER TYPE... HE BUMS AROUND THE MOUNTAIN RESORTS GIVING SKI LESSONS AND SEDUCING WOMEN."
—N.Y. World-Telegram

"AN ENTERTAINING MIXTURE OF WRY COMEDY AND HIGH MELODRAMA. IN THIS BITTERSWEET STORY GARY HAS WRITTEN THE EQUIVALENT OF A JAZZY CANTATA."
—Washington Post

"IF 'THE SKI BUM' IS NOT CHUCKLED OVER, SHIVERED WITH, AND GENERALLY ENJOYED BY VAST NUMBERS OF ADMIRERS, ROMANTIC READING IS DEAD AND GONE."
—Atlantic Monthly



Published by Harper & Row

EMBASSY PICTURES WILL PRODUCE "THE SKI BUM" AND YOU ARE INVITED TO ACT AS CASTING DIRECTOR

We read Romain Gary's original manuscript and we were thrilled with it! We are delighted to announce that we have purchased the motion picture rights to "The Ski Bum". We are equally proud to add Romain Gary's name to our ever-expanding and formidable roster of creative talents.

We think "The Ski Bum" is as startling as snow in Miami, so we'd like to do something different. After you have read the novel, we invite you—skier and non-skier alike—to help select the stars for us. Whom would you like to see as the male star? The young girl? The father? Go ahead—be a casting director and fill in the coupon. Who knows? Perhaps your choices will be the stars of "The Ski Bum".

Joseph E. Levine
President
Embassy Pictures Corp.

Embassy Pictures Corp.
Time and Life Building
Rockefeller Center
New York, N.Y. 10020

I suggest the following stars for the roles of:

"Lenny" (The Ski Bum) _____
 Jess (His Girl) _____
 Jess' Father _____

Name _____
 Address _____

MAKE TRACKS TO YOUR FAVORITE BOOKSTORE!

CAUTION!

**THIS PICTURE IS
DEFINITELY NOT FOR EVERYONE**

**IT'S THE ADULT MOVIE
EVERYONE WANTS TO SEE!!!**


But— PEOPLE EASILY EMBARRASSED... SHOULD NOT!

But— PEOPLE WITH 'HANG-UPS'... DARE NOT!

But— IMMATURE PEOPLE... CANNOT!

**"Birds In Peru" goes as far and farther than
anyone has yet gone on the screen in
the matter of frankness!"**

—Sheilah Graham, Syndicated Columnist



Jean Seberg · Maurice Ronet · Pierre Brasseur

IN "Birds in Peru" Suggested for Mature Audiences.

WITH Jean Pierre Kalfon ALSO STARRING Danielle Darrieux

Script, Adaptation and Dialogue by ROMAIN GARY based upon his short story
Directed by ROMAIN GARY • Produced by JACQUES NATTEAU • A REGIONAL FILM RELEASE

IN COLOR

**EXCLUSIVE ENGAGEMENT
STARTS TODAY!**

**Mon. thru Fri. 8:00 & 10:00 P.M.
Sat. Sun. 3:00 • 5:00 • 6:45 • 8:30 • 10:30 P.M.**

BEVERLY HILLS
THE Granada
9000 SUNSET BLVD. • 273-2266
VAULTER ROAD THEATRE FREE PARKING IN 9000 BLD'G.

Los Angeles Times.- 30 avril 1969.- p. 18.

"KILL, KILL, KILL"
 Kill the pusher.
 Kill the source.
 Kill the contact.






ALEXANDER SALKIND presents STEPHEN BOYD • JEAN SEBERG • JAMES MASON • CURT JURGENS in "KILL" • Written and Directed by ROMAIN GARY
 With DANIEL EMLFORK and MAURO PARENTI JOSE MARIA CAHARELL and introducing CARLOS MONTOYA with the participation of
 HENRI GARCIN • Music by BERTO FISANO and JACQUES CHAUMONT (Editions General Music—Rome) • Director of Photography EDMOND RICHARD
 Executive Producer EVA SALKIND • Produced by ALEXANDER SALKIND • EASTMANCOLOR

R RESTRICTED
 Under 17 requires accompanying
 Parent or Adult Guardian

FROM CINERAMA RELEASING

PLUS

The curse that begins with a kiss

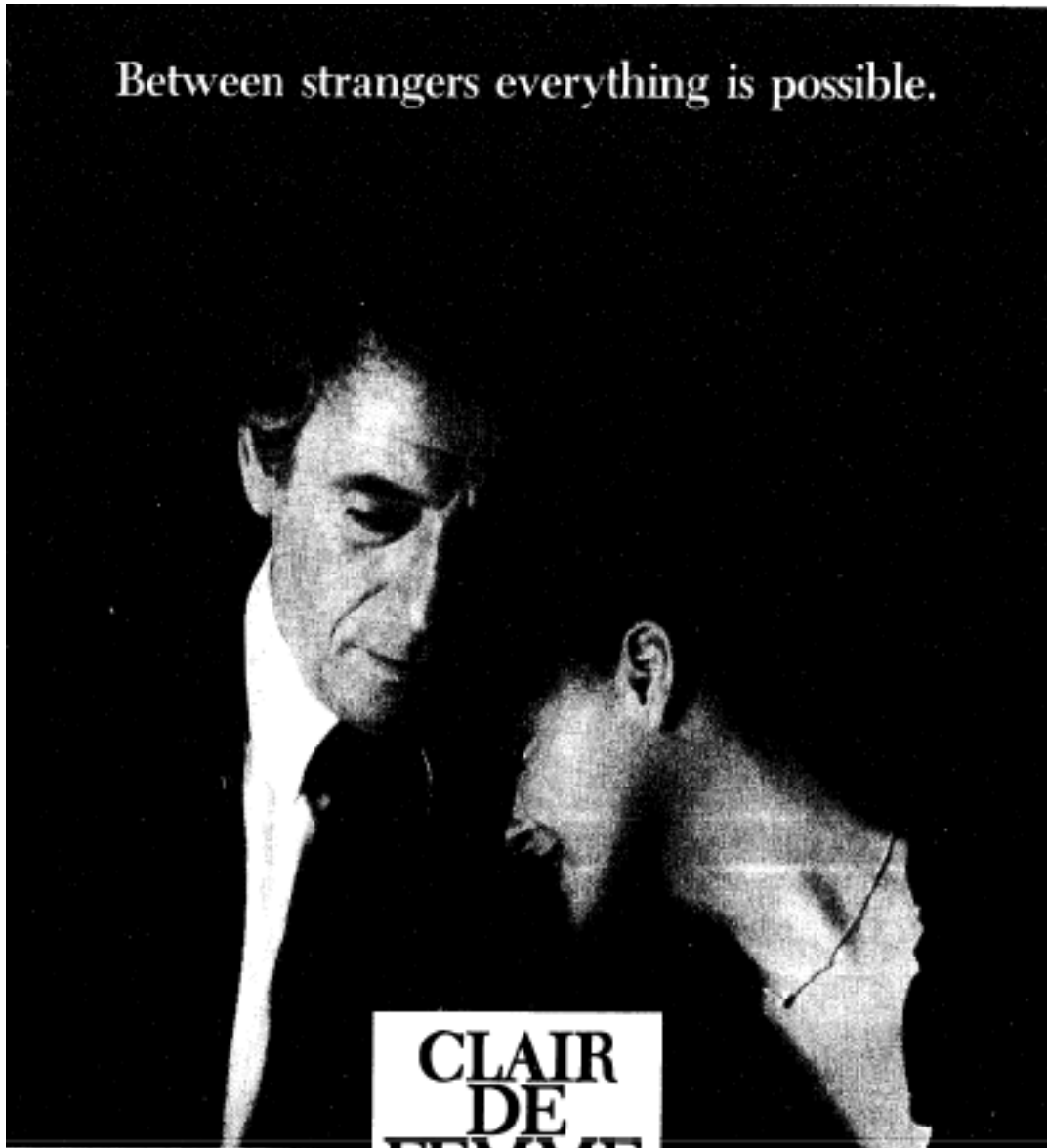


STIGMA
 —She's got it.

STARTS TOMORROW AT THEATRE NEAR YOU.

Los Angeles Times.- 20 février 1973.- p. 10.

Between strangers everything is possible.



YVES MONTAND

**CLAIR
DE
FEMME**

ROMY SCHNEIDER

A FILM BY
COSTA-GAVRAS

A GEORGES-ALAIN VUILLE PRODUCTION YVES MONTAND ROMY SCHNEIDER
in "CLAIR DE FEMME" DIRECTED BY COSTA-GAVRAS
Produced by Georges-Alain Vuille Based on the novel by Romain Gary
with ROMOLO VALLI ROBERTO BENIGNI DIETER SCHIDOR LILA KEDROVA
and HEINZ BENNETT FROM ATLANTIC RELEASING **AR** ©1980

AMERICAN PREMIERE TODAY

THE Little Carnegie A MULTIMEDIA THEATRE
12:50, 2:40, 4:30, 6:20, 8:10, 10:00

New York Times.- 23 mars 1980.- p. 18.



After playing to standing ovations and breaking attendance records on both coasts, the new musical drama "Roza" is coming to Broadway.

Based on a novel by Romain Gary, which inspired an Academy Award-winning movie, "Roza" has music by Gilbert Becaud and book and lyrics by Julian More. Harold Prince directs, and Georgia Brown stars in the title role.

While AT&T isn't in the business of producing plays, we are committed to being associated with what's bold and adventuresome in the theater arts, through our national program called "AT&T Onstage."

Excellence, if it's to survive, must be pursued with great zeal and much care. It's true of theater, and we believe it's true of our products and services. We like to say that if it's outstanding performance you want, AT&T will see that you get it.

AT&T sponsored the world-premiere performances of "Roza" in Baltimore earlier this year. The show broke house records there, and in its subsequent run in Los Angeles. Now, as "Roza" moves to the Royale Theater on Broadway, AT&T is prouder than ever of its association with a great show and a superb cast.

*"Roza" begins previews September 14 and opens October 1.
The box office opens August 31.*

For ticket information, call 212 239-6200.

© 1987 AT&T



AT&T
The right choice.

**The event that caused such a stir out of town
is starting up again on Broadway.**

New York Times.- 31 juillet 1987.- p. 3.

LE RÊVE AMÉRICAIN DANS L'ŒUVRE DE ROMAIN GARY

RÉSUMÉ : Le rêve américain est une source d'espoir pour les personnages garyens qui, en localisant leurs rêves et en leur offrant des modèles idéaux, leur insufflent une force nouvelle. Cette Amérique, faite de clichés que Gary détourne ou s'approprie, peut prendre appui dans la réalité mais il en amplifie les traits, jusqu'à réinventer un pays plus grand que nature, mythique et miraculeux. Le Nouveau Monde, libérateur de la Seconde Guerre mondiale, a gardé, pour les personnages européens, une image plus intacte que l'Europe meurtrie. Vu comme neuf et différent, il est la destination rêvée, mais difficile d'accès, pour ceux qui veulent changer de vie et « devenir quelqu'un ». Il pourrait peut-être même laisser apparaître cet homme nouveau qu'espère Gary. Mais les États-Unis sont loin d'être parfaits et Gary nuance avec lucidité ces images, évoquant un pays affecté par des problèmes et remises en questions, qui sont souvent l'écho de ses propres interrogations et déceptions. La terre promise imaginée par les personnages n'est qu'un pays, presque comme les autres, de même que les Noirs américains, que certains auraient voulu croire différents et supérieurs aux autres hommes, ne sont qu'humains : tous sont capables du pire comme du meilleur. Les textes garyens sont ancrés dans la culture américaine, nourris par l'histoire contemporaine, parfois l'actualité brûlante, et par des citations, références ou parodies puisées dans un vaste fonds littéraire et populaire américain. Gary connaît l'Amérique et refuse d'en donner une image trop simple ; il utilise son omniprésente ironie pour s'en distancier, mais il conserve toujours son intérêt pour ce pays qui trace un chemin vers le futur.

MOTS-CLÉS : Romain Gary ; Littérature française du XX^e siècle ; Rêve américain ; États-Unis ; Imaginaire

THE AMERICAN DREAM IN THE WORKS OF ROMAIN GARY

SUMMARY : The American Dream is a source of hope for Romain Gary's characters which, by locating their dreams and offering them ideal models, inspires them with a new strength. This America, made of clichés that Gary diverts or appropriates, can be based on reality but Gary amplifies its features, up to reinventing a country larger than life, mythical and miraculous. The New World, liberator of World War II, kept a more intact image for European characters than the wounded Europe. Seen as new and different, it's the dream but hard to reach destination for those who want to change their life and « become someone ». Maybe there could even appear what Gary longs for, a new humanity. The United States are nevertheless far from being perfect and Gary lucidly qualifies those images when he describes a country affected by problems and reappraisals which often echo his own queries and disillusion. The promised land characters had imagined is just a country after all, almost like the others, as Black Americans, who some characters wanted to believe could be different and superior, are only humans : they're all as capable of giving their worse or best. Gary's works are anchored in American culture, making use of contemporary history and of many quotations, references or parodies drawn from a large collection of American literature and popular culture. Gary knows America and refuses to portray it in too simplistic a way ; he uses his omnipresent irony to distance himself from it but never ceases to show his interest for this country which leads the way towards the future.

KEYWORDS : Romain Gary ; 20th century French literature ; American Dream ; United States ; Imagination